د. مناور الطويل

الـرقّــة

وشعراؤها في العصر العباسي

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٠

مقدمة بمنزلة الرثاء

خالد زغريت

إذا كان هذا الكتاب(شعر الرقة في العصر العباسي) ثلاثة أبواب تفتح على ما تمّ دراسته في شعر الرقيين، فإن لهذا الكتاب ستة أبواب تفتح على حكاية دمعة تكبر يوماً بعد يوم، وهي تتدحرج كرة لامعة على ذاكرة الزمن في جرس كلّ كلمة صاغها الكاتب بين سورية وإيران وفرنسا. حكاية بحث أعده الراحل (مناور الطويل) لنيل درجة الدكتوراه، وبعد أن أنجزه، وأتمّ إجراءات التقدّم للمناقشة والتحكيم. عاد إلى عمله الوظيفي في باريس على أمل أن يعود إلى وطنه قبل موعد المناقشة بيومين؛ ليدافع عن أطروحته في الموعد المحدد رسمياً. و عاد فعلاً في الموعد المحدد لكن بكفن... وبدل أن يعتلي منصة الدفاع عن بحثه العلمي اعتلى دمعة قلوب أهله، ومَن أحبه، وشهد دفنه المهيب.. اعتلى رجفة أحلامهم المكسورة أبيض أبيض كحلم يأبى أن يترجّل عن صهوته.. تعلّق نجمة راعشة في سماء (آبل) تؤلف ضوء حكاية مسقط روحه، وتلقي وشاحها الفضي على ليلٍ طالَ على أشجارها، كما طال على صفصاف العاصي، وعلى هديل قوافي حادي الحجارة السود الذي صرخ طوال ليل غربته عُد بي إلى حمص ولو حشو الكفن، لكن مناور الطويل عاد حشو الكفن، وما حقق أمنيته بأن يعلّق على بحثه وسام استحقاقه. رحل، وتركه معلّقاً في وجداننا يستهدي إلى نقطته الأخيرة التي تسدل على المأساة ستارة دمعتها، وتفتح القلب على قراءة البحث الذي راح باحثه يقلّب صفحات الزمان عن شجرة زرفها شاعر رقيّ يوماً على ضفاف الفرات، فغناها الزمن في غفلة منا. وأجاد الراحل التقاط صدى الفرات في حروف شعراء الرقة؛ لأنّ كلماته كانت صدى وجدانه الذي صاغته الغربة بأصابع جراحها، أو ربما لأنّ مأساة البحث توجّه إلى قراءة صدى روح الراحل في كلماته،لا تلبث تجد نفسك تتوجّع بما يبلل الروح من أسى في جرسها، تحسّ أن الكلمات لها هيئة سنونو مرّة علّقت دمعة غربتها «سيناً أزرقاً» في ذاكرة باريس،

ومرة علّقت دمعتها «لوتساً» مضيئاً على ضفاف السين. وتارة تشعر أن بعض الكلمات ما كانت إلا سجادة دمع أعجمية فرشها الراحل على ليل طهران مساء، وصبحاً طيّرها فراشة شامية تزهو على حدائق فارس شطَّ عربٍ أبيض كعيون الزمان. وأحياناً تلمس في بعض الكلمات رائحة زهر اللوز الذي يستريح ربيعاً في خاصرة آبل. ثمة أطياف لا تدرك هيئتها تتراءى لك خلف مأساة حروف تاهت في ذاكرة الزمان من فمٍ همسها صاحبها ثم بكى؛ لأنه أيقن أنه غير لاحق بها. ولأن حبل الأسى يطول في حكاية هذه الرسالة العلمية، فلا يعني أن ميزتها الأثيرة مأساتها. فقد أرادها الكاتب أن تكون لوحة عريقة كما أوحى إليه بالبحث حين رأى قطعة خزفية عريقة القدم في متحف دمشق بحسب قوله في مقدمة بحثه الذي أراده إنجازاً يكشف أهمية الدور الذي قامت به الرقّة في تطوير الشعر العربي في العصر العباسي. و للكاتب روح الباحث الأصيل التي تُمكنه من الغوص في الكشف والبحث، وله أيضاً أدواته العلمية التي صقلتها ثقافة أتاحتها له الغربة. وإذا كان المقام في تقديم أطروحة جامعية لم يتح الزمان لباحثها أن ينال درجتها يقتضي عرض الرسالة، وأهميتها في لغة علمية ناقدة، فإن مقدمة الرسالة أوفت الغرض، ولأن لغة النقد تتحوّل عصا تهش على الوجدان ألا يُقدَّم للرسالة برصيف حجري من الكلمات ليعين مَن يريد العبور إلى حدائقها. وإني لا أرى بنفسي في هذا المقام مَن يقوى وجدانه على حمل عصا. وكلّ ما أراه أن أطلق للقلب كلماته لعلها تهدي كلمات البحث إلى أفق ضوئها، فتحلّق حرّة فيه ترسم شكلها ولونها بذهن القارئ وفق ما تحبّ، فقد كانت رسالة حرّة تركها صاحبها، ورحل من دون أن يعرف نتيجة عمله. تلك كلماتي التي أردتها فاتحة لكتاب يستحقّ الكثير من العناية، وإن كان البحث بمجامع كلمات يرمقني بأسى ما هكذا تورد الإبل، ما هكذا تُقدَّم الأبحاث العلمية، ماهكذا تقدّر جهود الباحثين، أقول معتذراً: هكذا ردّ القلب أن يحصي نبضات ألمه في الحروف، وهكذا تثاب الآداب الإنسانية بأن نرسم قافية الشعر فيها رعشة وفاء، وهكذا رثاء يليق بمناور الطويل الذي ما وهنت روحه طوال الأيام يجهد في إنجاز بحثٍ كان يدرك تماماً عدم مردوده المادي. فكان على يقين بأن فائدته منه إنجازه العلمي وحسب. إذ

تقدّم العمر به فتجاوز الاستفادة من تقدير الدرجة. أمّا الآن فقد تجاوز الدنيا و طواه الزمن، فلم يبق منه إلا ذكراه، وذكرى ما أنجز في حياته. وهكذا يبقى من الفتى – إن غيبه القبر يا مناور – كلمات تستعيد رفيف روحك هديلاً يعرفه سرو (آبل) ندى، ويعرفه حمام حمص «عاصياً» تموج في صدى هديله، وتعرفه طهران عبقاً طاف على ليل "الخيام" نجماً نجماً. وتعرفه باريس ضوءاً حطّ كعصفور في موج السين فوهبه زقزقة زرقته.، ويعرفه تراب الوطن أبيض أبيض فيضمه في ذمته ويعلّق ترحابه دقيقة صمت لم تنه بعد. وآنَ ما آنَ، آنَ أنْ نقول: أوجعنا الصمت الذي وقفته حروفك في وجداننا، وعزّ ّّّّ على القلب أن يقفَ على ساق هواء صوته المرتجف يودِّعك. و يعزُّ على الصوت أن يمشيَ على أصابع أصدائه الحافيةٍ ليتبعك. يعزّ عليّ لكني تذكّرتك آن تجرح الذكرى، فالصمتُ ذهب مَن لا ذهبَ له.

فسلام على صمتك الذي ينام في فيئه كبرياء الصهيل، سلامٌ عليك تسافرُ على جناح الهديل فيحطّ بك الحمام على غصن القلب قبل سقوط الندى وبعده بقليل.

نم الآن بملء غربتك فما بوسعنا إلا، نردد آن يرحل صديق: عليك السلام، فما وداع الجميل جميل. نمْ عليك السلام فقد علمتنا أن الجميلَ ينام

عليك السلام قد علمتنا كيف يخجلُ في وداعك الكلام

نمْ عليك السلام فصمتُك الآن أجملُ كلام.

شعر الرقة في العصر العباسي

عرفت الرقة منذ القديم، فقد بناها الإسكندر المقدوني على شاطئ الفرات،وسماها نيقوفوريوم، وقد اكتسبت أهميتها من وجودها على حافة البادية والجزيرة السورية، إلا أنها لم تشهد نشاطاً بشرياً يؤهلها للشهرة في العالم القديم،وبقيت مدينة صغيرة حتى جاء الفتح الإسلامي.

انتبه هشام بن عبد الملك إلى أهمية الرقة كموقع تجاري فبنى فيها قصوراً وأجرى فيها أنهاراً، وبنى سوقاً عرف فيما بعد بسوق هشام العتيق، ظلت الرقة خاملة طيلة الحقبة الأموية، وعندما استوطنها الخليفة العباسي هارون الرشيد أخذت تتأهل لكي تصبح عاصمة الدولة حيث قام بحفر نهر النيل لإرواء البساتين وبنى فيها القصور والأسواق، وبدأت تتوسع رقعتها واستقطبت الأمراء والوزراء وقادة الجند والولاة والقضاة والشعراء والكتاب وذوي الشأن ممن يقتضي حالهم أن يكونوا قريبين من موقع القرار.وأخذت تتهيأ لتكون عاصمة الخلافة الثانية بعد بغداد، لقد بقي الرشيد فيها ثلاثة عشر عاما أحبها وتعلق بها، حارب فيها،وانطلقت جيوشه منها، وحقق أعظم انتصاراته، ووقف الشعراء بين يديه يلقون ما جادت به قرائحهم من فنون المديح، هي اليوم محط رحال الشعراء ،زارها أبو نواس، وأبو العتاهية، ومروان بن أبي حفصة والعتابي، وأشجع السلمي، وأخوه عمرو وغيرهم كثير، ونبغ فيها ربيعة وأبو طالب، والخليع، والمعوج، وغيرهم.

واستهوت رياضها وبساتينها وأديرتها الصنوبري، والبحتري، لقد أحبها الرقيون، فكانت ملهمتهم، وعشقها الزوار فبدت في عيونهم عروساً جميلة

وفي هذه الدراسة أقسم شعر الرقة إلى قسمين:

القسم الأول: وهو الشعر الذي قيل في الرقة صراحة وكانت الرقة موضوعه وهو الشعر الذي قاله الشعراء الوافدين على الرقة من غير أبنائها ،كالصنوبري ، والبحتري.

القسم الثاني: الشعر الذي قاله الرقيون أي أبناء مدينة الرقة وهو قليل على الرغم من كثرتهم وذلك بسبب ضياع جلِّ ما قالوه ونأمل أن يأتي اليوم الذي يكتشف فيه ما ضاع من هذا الشعر.

لقد تأثر شعر الرقة بالحركة الشعرية في العصر العباسي وما أصاب هذا الشعر من تجديد.

ومعالم التجديد في الشعر العربي في القرن الثاني الهجري فهي:

أولاً: استقلال القصيدة بفكرة أو موضوع واحد. وصار الشاعر يتوجه في شعره إلى غرضه دون مقدمات ولم يعد يبني القصائد الطوال.

ثانياً: خفة الأوزان ورشاقتها حيث استحدثت أوزاناً جديدة تناسب قدرات الجمهور على الاستيعاب والفهم.

ثالثاً: اللغة: لقد بحث الشعراء عن سبيل لتبسيط اللغة فمالوا إلى إيجاد لغة سهلة يخاطبون فيها جمهورهم وتناسب الأوزان الخفيفة التي تستخدم في الغناء الذي شاع في المجتمع.

وفي البناء الفني للصورة الشعرية برزت في شعر الرقة جماليات منها:

أولاً: الإحيائية (الطبيعة الحية):

امتزج الشاعر بالأزهار والأطيار والأشجار،عشق الرقة عشق رياضها، وبساتينها وأديرتها ومرابع اللهو فيها وإبداع الربيع فيها هذه البساتين والرياض يجعلها كاتباً يؤلف كتاباً فيه أسطر وخطوط ، وينسخ منه نسخاً ينثرها على الأرض، وجعل للأرض عواطف فالسماء تحن، فإذا ما بكت ضحكت الأرض وعندما تغيب النجوم في السماء تظهر على الأرض.

ثانياً: الإحيائية في رسم الرياض والبساتين: حيث أعطى الشعراء الحياة للأشياء والأماكن والطبيعة فالنهر الذي حفره الرشيد درّة لقوح تبث الحياة في النبات والنباتات بنات النهر عُرف أبوها أما أمها فلم تعرف.

لقد استخدم الشعراء الطبيعة لرسم الجسد الإنساني، فبرعوا في تصوير أعضاء الجسد، الخد، الوجه، الفم.

ثالثاً: التأنق في رسم الصورة:

كان شعراء الرقة وخصوصاً الصنوبري والبحتري بارعين في رسم الصورة الفنية في أشعارهم، فالتأني والتدقيق والأناقة من سمات المبدعين الكبار وللصنوبري صور للمرأة غاية في الدقة والأناقة. كل ذلك كان بسبب ما تقدمه الحياة في الرقة من جمال، لقد أبدع شعراء الرقة صوراً فنية رائعة استطاعوا أن يستنطقوا الطبيعة، ويعطوا لأشيائها روحاً تنبض بالحياة.

ومن خلال البحث عن جماليات شعر الرقة وأهم ما عرفه هذا الشعر من تجديد، تبين لي أن شعراء الرقة كانوا بارعين في استخدام الرمز وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على ثقافتهم وقدرتهم على الإبداع. لكن الرمز في أشعار الرقيين لا يرقى إلى مستوى الرمز في الأدب الحديث وعلى الرغم من أن المدرسة الرمزية ،ظاهرة حديثة في الأدب إلاّ أنني استشعرت بعض مبادئها مطبقة في شعر الرقة بصورة عفوية.

القسم الثاني:

يتضمن هذا القسم شعر الرقيين الذين عاشوا في الرقة ونسبوا إليها ولم تكن موضوع شعرهم وهم كثر أذكر منهم إبراهيم بن أحمد بن محمد بن المولد الرقي، وإبراهيم بن أحمد بن محمد بن معالي الرقي، وربيعة الرقي، وهلال بن العلاء الرقي...... وغيرهم

ملحوظات نقدية على شعر الرقيين:

أولاً: إن ما استطعت أن أصل إليه من شعر هؤلاء كان قليلاً ،ولا أدري هل ضاع شعرهم أم أنهم مقلون، ولكنني أعتقد أن معظم شعرهم قد ضاع ،

فمنهم من ذكر أن له ديوان شعر لكنني لم أعثر له على أكثر من أبيات، متناثرة في بطون الكتب.

الأغراض الشعرية عند الرقيين:

١- المدح أهم ما يميز مديح الرقيين التركيز على الجانب المعنوي للممدوح، كما برز مديح المدن.

٢- الهجاء: تطور فن الهجاء في الرقة تطوراً ملموساً رافق تطورالمجتمع بقيمه وتقاليده ومثله، ونحا باتجاه السهولة والشعبية والجريان بين الناس، وأصبح بإمكان الشاعر أن يصل إلى هدفه بأبيات قليلة، ويجعل من المهجو أضحوكة بين الناس.

٣- الغزل: طرق الرقيون أبواب الغزل وبرعوا فيه وكان غزلهم تقليدياً متأثراً بما حصل للغزل في المجتمع الإسلامي، من تغزل بالغلمان وسلاسة اللغة واستخدموا الصناعة اللفظية وجعلوا الطبيعة مادة مهمة لوصف المحبوب.

٤- الوصف: تناول الرقيون في وصفهم المرأة ،والطبيعة واستخدموا الصناعة اللفظية والمحسنات البديعية وكانوا ميالين إلى الإحيائية والإحيائية المقلوبة.

٥- وبما أن معظم شعراء الرقة كانوا أئمة أو فقهاء أو قضاة فإن الحكمة لا تغادر أشعارهم، حتى ربيعة الرقي الذي كان ماجناً متهتكاً،لا يخلو شعره من الحكمة.

وأخلص إلى القول إن قلة شعر الرقيين كانت بسبب ضياعه على الأغلب

وإن هؤلاء الشعراء عاشوا في الرقة في فترات زمنية متباعدة، فمنهم من عاش في القرن الثاني للهجرة ومنهم من عاش في القرن الثامن الهجري لذلك لايمكن أن تتشكل مدرسة أدبية في الرقة في مثل هذه الظروف.

مناور محمد علي الطويل

باريس ٢٠٠٨/٣/١٥

القسم الأول
الدراسة

المقدمة

مسوّغات:

في متحف دمشق قطعة خزفية عريقة في القدم، غاية في روعة الصناعة ودقة الخطوط، لعلها من أجمل ما يحويه المتحف. إنها «فارس الرقة». وما يزيدها روعة أن هذا الفارس أثر إسلامي، ونادرة جداً هي الآثار الإسلامية التي تجسد مخلوقات حية، وهنا مبلغ القيمة التاريخية لهذا الأثر، فضلاً عن قيمته الفنية. هذا الفارس محارب إسلامي ملتحٍ، مسترسل الشعر المجموع في ضفيرة طويلة، يعتمر خوذة ويلبس درعاً فضفاضة. سيفه العريض مسلول بيده اليمنى، وفي يده اليسرى ترسه المستديرة. أما الفرس فضخم الجثة، عليه سرج وغطاء للصدر.

وأجمل ما في هذه القطعة الأثرية الحركة الكامنة في كل مقطع منها: هناك ثعبان يلتف على قائمتي الجواد الأماميتين، فيما الفارس يرفع سيفه ليضربه. إن آثار القوم تتحدث عن حضارتهم، وتحفة كهذه تمثل حضارة عريقة، وتستثيرك لتفكر وتبحث.

فإذا زرت أرباض الرقة، وجدت الأرض، في أماكن كثيرة، مغطاة ببقايا حجرية تتحدث عن أبنية قديمة على درجة كبيرة من الروعة والإتقان. تجد عموداً محطماً هنا، وتاجاً لعمود أصابه البلى هناك. وفي بعض الأبنية القائمة حالياً تحدثك الجدران عن استعارتها حجارة أثرية حين أقيمت. فهذه الحجارة متروكة للزمن والإنسان. ويحدثك من تصادفه أن مهتمين بالآثار، وأناساً مهتمين بالمكاسب، يقصدون الأطلال، لا للبكاء على الماضي الذي تمثله، وإنما ليستخرجوا من مخبوء أرضها ما يتيسر لهم من قطع وأشكال خزفية أو نقود فضية أو حلى ذهبية، أو أي بقايا تجود بها عليهم.

عند أطراف ما يبدو أنه كان مدينة عامرة، تجد بقايا حصن، بقايا سور، بقايا جدران أو بوابات... إن الحجر يتكلم، والخزف يتكلم وبقايا النقود تتكلم وتستحثك على العودة إلى التاريخ. والتاريخ يقول إن الرقة كادت تكون عاصمة الدنيا في أزهى عصور هذه الدنيا أَلَقاً وغنًى ورفاهاً، وأن الرقة عرفت إلى كل ما عرفت، عدداً كبيراً من الشعراء جاؤوا إليها، أو سكنوها، أو ولدوا فيها وعاشوا. وللمرء أن يتساءل: بم تمتع هؤلاء الشعراء، جراء سكنهم فيها؟ بماذا أحسوا، وماذا أملوا، والى من وهبوا شعرهم وبنات إلهامهم؟.

من المغري جداً أن ينبش الإنسان الماضي ليضعه في دائرة الضوء، فيسعد لما يجد فيه من حضارة وحياة، ويتألم لما أصابته به أيدي السنين، وأيدي السنين لا ترحم.

هكذا تكوّن هاجس الرقة في نفسي، وتصوَّرت الحياةُ الأدبية فيها في فكري. وحملتُ تصوري معي إلى أن كان عليّ اختيارُ بحث لنيل الدكتوراه، فتجسّد الهاجس ووضح التصور، وكان العزم: «شعر الرقة». فاستشرت أستاذي الدكتور أحمد دهمان الذي استحسن الفكرة وشجعني على إنجاز هذا البحث ومد يداً بيضاء للمساعدة.

في أثناء عملية التقميش تبيّن لي أن الرقة مدينة قديمة وعريقة، لكن الحياة الأدبية فيها لم تكن نشطة دائماً، وأنه كان لها فترة عنفوان تجلت في القرن الثاني الهجري، ثم راحت تضمحل تدريجاً بعد ذلك.. وهذا يعني أن نشاطها الأدبي زامن فترة ازدهار الدولة العباسية، ومال ميزانه مع ميل ميزان هذه الدولة، فغدا من الطبيعي أن أحصر دراستي في العصر العباسي، وكان عنوان أطروحتي المقترح هو: «شعر الرقة في العصر العباسي».

وفي أثناء عملية التقميش أيضاً تعرفت على أسماء عدد من الشعراء عرفت أنهم ولدوا في الرقة، أو استوطنوها وأمضوا فيها معظم عمرهم، فالتصقت باسمهم وعُرف كل منهم بأنه «الرقّي». ولما كان عدد هؤلاء الشعراء غير قليل، يجاوز العشرة، فقد استبشرتُ، ووعدتُ نفسي ببحث «دسم»، إذ يتناول مجموعة من الشعراء

اشتركوا في بيئة جغرافية وعاشوا معاً في مناخ فكري ثقافي أدبي متشابه، كما كانت حياتهم اليومية متماثلة، فتتقارب بذلك أهواؤهم، ومشاربهم، وآمالهم، وأهداف إبداعهم، كما طريقة ذلك الإبداع وإخراجه.

وعلّلت نفسي بأنني على أهبة اكتشاف مدرسة أدبية غطى عليها الزمن، كما غطى على قصور الرقة وحصنها وجمالها. وعقدت العزم على دراسة أشعارهم، أملاً أن أجد فيها صدى لما أوحته لهم الرقة من إحساس بالجمال، ومن اندماج في حياة راقية، مترفة، فأحظى من شعرهم بصورة عن الرقة والحياة فيها والأحداث التي شهدتها، كما أتلمس قاسماً مشتركاً بينهم يتناول البناء الشعري، والتحول الحضاري الذي أورثتهم إياه... وعلى هذا الأساس وضعت مخططي.

لكن «حساب الحقل لم يطابق حساب البيدر»، وما ظننته وأملت فيه وتوقعته، تحول إلى سراب عندما جدّ الجدّ. فالشعراء الرقيون الذين أعجبتُ بهم عدداً، خيبوا أملي كثافةَ مادة وغنًى شعرياً. كانوا كثيرين، وقليلٌ جداً إنتاجهم. فشيخهم ربيعة الرقّي له ديوان صغير، وهو ديوان مطبوع ومدروس. وباقيهم مقلون جداً، ولكي لا أظلمهم أقول إن ما عثرت عليه من شعرهم كان قليلاً جداً. وأحدد بوضوح: المعوَجّ الرقّي: ٨٩ بيتاً، الخليع الرقيّ: ٣٢ بيتاً، أبو حصين الرقّي: ٣٠ بيتاً، هلال بن العلاء: ٣٦ بيتاً، أبو طالب الرقيّ: ١٩ بيتاً، أبو محمد الحسين بن محمد: ١٦ بيتاً، أبو عبدالله الرقيّ: ٩ أبيات، أبو الغنائم الرقّي: ٩ أبيات، إبراهيم بن أحمد بن المولد الرقيّ: ٩ أبيات، إبراهيم بن أحمد بن معالي الرقي/٥/ أبيات، عبد الرحمن بن جعفر النحوي: ٢ بيتان. بمقابل هذا وجدت قلة من الشعراء أحبوا الرقة، وإن لم يولدوا فيها، وهبوها الصادق من تعلّقهم، وإن لم يستوطنوها، تغنوا بها، وبجمال طبيعتها، بروعة حياتها والعيش فيها، ناظمين فيها قصائد من عيون الشعر العربي، تقارب أحياناً التراتيل الدينية في المعابد.

أبرز هؤلاء الشعراء الصنوبري. ففي ديوانه ما يقارب سبع عشرة قصيدة

أو مقطوعة أو مقدمة لقصيدة، كلها في الرقة، تغنياً بها وحديثاً عنها وعن

مغامراته فيها وقد بلغت إحدى رائياته أربعة وستين بيتاً، وهي قصيدة مستقلة ليس فيها أغراض أخرى غير الرقة.

وللبحتري مقطوعات ومقدمات قصائد تصف الرقة وما في الرقة من معالم الجمال، وتبلغ مقدمة قصيدته النونية حوالي ثلاثين بيتاً، وهي مقطوعة رقية خالصة. هذا فضلاً عن مقطوعات لأشجع السلمي ومنصور النمري وغيرهما.

تحديد وتعليل:

وكان لا بد من وقفة سؤال: كيف أحدد شعر الرقة الذي التزمت بحثه والحديث عنه؟ هل هو شعر من عاش في الرقة كربيعة الرقي والرقيين الآخرين، أياً كانت موضوعات شعرهم؟ أو أنه الشعر الذي نبع من الرقة وكان فيها مصبه ومبتغاه، فمثّل صورتها وصوّر حياتها، واستوعب مشكلاتها، وروى تاريخها، ولو لم يكن ناظمه رقيّاً؟ لقد كان حبل التردد قصيراً. ففي طرحي لموضوع البحث، لم أرتبط بأسماء وإنما ارتبطت بشعر ملتزم بالرقة، والشعر الملتزم بها هو شعر هؤلاء الذين أحبوها ونقلوا صورتها عبر التاريخ. ومع أن تصوري الأولي كان في بناء بحث على قاعدة من شعر الرقيين، فإن ندرة ما وصل إلينا من إنتاجهم، وتجاهل هذا الذي وصل إلينا للرقة ولواعجها وآمالها، جعل من الصعب جداً محاولة كتابة بحث من هذا المنطلق. وأضيف هنا أن فكرة استخلاص عناصر شبه مدرسة أدبية رقية، تكون قد تأثرت بطبيعة الرقة وحياتها فاكتسبت توجهات معينة، إن على صعيد لغة الشعر، أو على صعيد بنائه أو على صعيد ما يقيم أوده من صور وألوان البديع، هذه الفكرة بدت لي بعيدة من المعقول، لأسباب أهمها:

– عمر هذه المدرسة القصير فيما لو وُجدت: فاي خط أدبي أو أية منهجية أدبية تخرج عن الخط الموروث المعروف، لا تنشأ بالطفرة شأن الثورة السياسية، أو الانقلاب العسكري، وإنما هي تخضع لقانون العملية التطورية، وأساسها تراكم الخبرات في اتجاه معين، وتطورها من جيل إلى جيل، وتوسع الانتشار بين أبناء الجيل، يتزايد من مرحلة إلى أخرى، إلى أن تبلغ من النضج وقناعة المؤمنين بها

وتقبل الجمهور لها، درجة تفرض فيها نفسها. هكذا كانت المدارس الأدبية تتغير إما جزئياً، وإما جذرياً. وهذا، في رأيي، لم يتح للحياة الأدبية في الرقة. فمع أن هذه المدينة الجميلة كانت جميلة منذ أن قامت على ضفاف الفرات والبليخ، ومنذ أن غدت مرفأ مهماً للاتصال والتواصل نهرياً، واحتلت موقعاً وسطاً بين مناطق جغرافية وسكانية مهمة، فإن الازدهار الذي تألقت به، وارتفعت بسببه إلى مستوى الحواضر الكبرى، جعلها تشهد نهضة فنية وأدبية، هذا الازدهار لم يكن له من العمر ما يسمح له بتهيئة انقلاب أو ثورة حضارية. فما يمكن قوله هو أن ما شهدته الرقة من تطويع الشعر البدوي للحياة الحضرية، وتلطيف للمعاني والصور، وتسليس للغة، لم يكن ظاهرة خاصة بها وإنما كان أحد ملامح العصر. فالرقة كانت بؤرة من البؤر التي تجلى فيها تطور الشعر العربي نحو السهولة والشعبية. قد تكون الرقة، بطبيعتها الخلابة، والحياة السهلة فيها، رققت أحاسيس الشعراء الذين وقعوا في سحرها، وأثرت في اختيارهم للطبيعة مادة لوصفهم، وقربتهم من هذه الطبيعة كما دخلت هي في نفوسهم، قد يكون ذلك، إنما هذه هي ملامح حُليّ وزينة، لا ملامح تكوين.

– ومن الأسباب المهمة كذلك أنه لم يوجد شعراء رقيون، بمعنى أنهم عاشوا في الرقة ووهبوا لها إلهامهم. فالشعراء الرقيون، كما سبق القول، على ندرة شعرهم المعروف، لم يعرضوا فيه للرقة؛ حتى شيخهم، ربيعة الرقي، ليس في ديوانه سوى مقطوعة واحدة موهوبة للرقة، فيما تتخايل الرقة في ثنايا قصيدته الصادية؛ وخارج ذلك لا يمكن القول برقيّته، لولا النسبة في اسمه.

والسبب الثالث أن الرقي والرقيين، إن ولدوا في الرقة أو نشأوا فيها، أو استوطنوها، فهم، حين حصّلوا ثقافتهم، لم تكن ثقافة رقية منشطرة عن الثقافة العربية بعامة. فثقافة الشاعر معروفة: أن يروي الشعر ويحفظه. والشعر هو الشعر التراثي المعروف، لكل السابقين. هذه الثقافة مفروضة على أي رقيّ، كما هي على من ليس برقيّ. هذا المخزون الشعري هو الذي عمر لاوعي الشعراء، فكان المعين الذي يرشف منه إلهامهم.

أنا لا أنفي أثر البيئة في شخصية الشاعر وإبداعه، لأن البيئة هي التي تهيء له معطيات التجربة والمعرفة. لكن البيئة، عند الشاعر العربي لم تكن الرقة أو دمشق أو بغداد، بل هي التراث العربي والمبادئ الإسلامية ولغة القرآن وفصاحته وبيانه. أما تأثير البيئة فمحدود، قد يكون في العبارات أو الألفاظ التي يختارها للبوح بإلهامه: فكما تخشن في البادية ودارت ألفاظه حول الرمال والحر والناقة والمطر، قد ترقّ في الرقة وتدور حول الرياض والحدائق والأنهار واعتدال الجو. هذا مع الإشارة إلى أن الشاعر العربي، في أية بيئة عاش، وأياً كانت العبارات التي يختارها للتعبير العفوي عن انفعالاته، كان لا بد له، في مناسبة أو أخرى، من النظم على طريقة القدماء، منتهجاً نهج القصيدة الجاهلية، مراعياً عمود الشعر فيها.

هذا كله سيكون من عناصر البحث. إنما أود هنا أن أصل إلى نقطة معينة، وهي استحالة البحث عن عناصر مدرسة شعرية رقية لها لون جد مميز بشكل يجعل دراستها ممكنة. **وإزاء هذا الوضع كان للأستاذ المشرف رأي آخر حيث أشار علي أن أحدد شعر الرقة بالشعر الذي قيل في الرقة، بصرف النظر عن هوية قائله ومنبته.** وهذا الخيار يدعّم إشارتي السابقة حول صعوبة البحث عن تيار أدبي رقيّ. ذاك أن الشعراء الذين سأدرس شعرهم الرقيّ، لم يكونوا رقيين، لا مولداً، ولا نشأة، وإن أقاموا فيها فترة طالت أو قصرت، أو ترددوا عليها كثيراً أو قليلاً. فسواء أكان الحديث عن الصنوبري أم عن البحتري أم عن أشجع السلمي، أم عن منصور النمري، أم حتى عن ابن المعتز وعن ربيعة الرقيّ، أم كان عن رجال الحاشية الرشيدية الكثر الذين تسببوا في إنتاج شعر داخل الرقة، جميع هؤلاء كانت لهم شخصيتهم الأدبية في التيار العام للحركة الشعرية العربية، ولم يكن لهم أي التزام رقي وإن كان شعرهم في الرقة يرتدي حلة السلاسة والعذوبة، غالب الأحيان.

خطة العمل:

وجدت الحل الأفضل بالاتفاق مع الأستاذ المشرف أن أجعل البحث ذا جناحين: **جناح أول وأساسي أتناول فيه الشعر الذي انطلق من الرقة أو الذي قيل**

فيها، وأعتبره شعر الرقة الحقيقي، وأقوم بدراسته دراسة فنية مع ربطه بالبيئة التي سببته أو أنتجته، **وجناح ثانٍ يتضمن شعر الشعراء الرقيين**، مفترضاً أنهم، بسبب نشأتهم في الرقة أو استيطانهم لها، تأثروا بها بصورة حتمية فكان لهذا التأثير ظهور في شعرهم. هذا الجناح يعتمد الجمع والتحقيق والشرح والتدقيق بهدف التوثيق. انطلاقاً من هذه القناعة اتبعت في البحث المخطط التالي:

القسم الأول: عرض ودراسة. ويتألف من ثلاثة أبواب:

١- الشعر في الرقة.

٢- الرقة في الشعرالعباسي.

٣- الطابع الفني لشعر الرقة.

في **الباب الأول:** الشعر في الرقة، وهو دراسة للشعر الذي انطلق من الرقة وفيه فصلان:

- في الفصل الأول: تناولت التعريف بالرقة ثم تحدثت عن موقع الرقة الجغرافي وأقسامها ومعالمها المشهورة.

ثم بحثت في تاريخ الرقة منذ القديم حتى عصر الرشيد، فيما أفردت جزءاً مهماً من الفصل للحديث عن استيطان الرشيد الرقة وأثر ذلك في حياتها. وأنهيت بالحديث عن الرقة بعد الرشيد.

- في الفصل الثاني:تناولت شعر الرقة أيام العباسيين، وهو شعر دار حول أحداث سياسية أو عسكرية، أو شعر تناول مظاهر الحياة الاجتماعية، ما تعلق منها بالسلطان: قصره وموكبه وسجونه، أو ما تعلق منها بحياة الرشيد الحميمة، بينه وبين نسائه أو جواريه، أو ندمانه، ومنها ما تعلق بالندمان أنفسهم ومغامراتهم خارج البلاط.

وفي الباب الثاني: الرقة في الشعر العباسي وهو دراسة الشعر الذي توجه إلى الرقة وفيه فصلان:

- في الفصل الأول: جرى تناول الرقة في شؤونها الحياتية التي عرض بعضها شعراء سكنوها، كما في معالمها العمرانية، وبخاصة القصور. وتطرقت إلى تعلق الشعراء بالأرض، بحياتهم في المتنزهات، ثم وقوفهم، بالرياض يتذكرون، ويلتقون طيف المحبوب أو يستعيدون أيام الشباب.

- في الفصل الثاني وعنوانه: الرقة المحبوبة تركت للقلم العنان يسرح مع الشعراء الذين أحبوا الرقة وعبروا عن هذا الحب ووصفوا ما أحبوا فيها من رياض وأزهار وعطر وطيور، كما وصفوا المياه والنهر الواهب الحياة والسفن فيه، وتوقفت عند مرابع اللهو في الرقة من متنزهات وأديرة وحانات، مع لمحة عن الصيد في الرقة.

في الباب الثالث: وفيه خمسة فصول انصرفت إلى دراسة فنية لشعر الرقة،
- في الفصل الأول قدمت حديثاً عن العلاقة بين البيئة والإبداع الأدبي، خاصاً الأدب العربي بنظرة تتابع تحولاته مع تغير البيئة الطبيعية والاجتماعية للشعراء.
- في الفصل الثاني ذكرت أسباب التحول الذي أصاب النظم العربي ووجّهه باتجاه السهولة والشعبية.

- وفي الفصل الثالث حددت معالم التجديد التي تسللت إلى شعر الرقة، ومنها استقلال القصيدة بفكرة أو موضوع، وخفة الأوزان، وسلاسة اللغة.

- وفي الفصل الرابع تحدثت عن جماليات التشكيل الفني في شعر الرقة كالإحيائية وما أسميته الإحيائية المقلوبة، والأناقة في رسم الصورة، وبدائل المعالم التقليدية في هيكلية القصيدة.

- وفي الفصل الخامس تتبعت العملية التطورية في الصورة الشعرية من التشبيه المتوازن، إلى الكناية فالرمز، مع تمهيد حول مفهوم القراءة في النقد الحديث، ودور القارئ في عملية الإبداع الشعري. فتناولت التشبيه وعناصره الكاملة ثم المتناقصة حتى يصل إلى الاستعارة، فالكناية، آخذاً الأمثلة من شعر الرقة... ولقد توقفت عند الرمز بوصفه الحد الأخير الذي يصل إليه التمثيل في الصورة الشعرية. فتحدثت عن مفهومه، وبالذات عن مفهومه عند أصحاب

المدرسة الرمزية أشرت إلى صور رمزية التقطتها من شعر الرقة. وأنهيت بإبراز بعض معالم للمدرسة الرمزية التي ظهرت عفوياً في شعر الرقة.

القسم الثاني: هذا القسم يشكل ما يمكن تسميته ديوان الرقيين في العصر العباسي، ويتضمن ديوان ربيعة الرقي، ومجموعة أشعار الرقيين الآخرين. أما ديوان ربيعة فهو أصلاً ديوان محقق ومطبوع غير مرة. حققه الدكتور يوسف حسين بكار وطبعه مرتين، كما حققه زكي العاني.ودرسه علي شواخ إسحق وقد اعتمدت هذين التحقيقين والدراسة، وبحثت في أمات المصادر، زيادة في التدقيق، وبحثاً عن أبيات قد تكون منسية، أو مذكورة بصورة مغايرة. هذا فضلاً عن عنايتي بترتيب القصائد والأبيات المفردة أو المقطوعات ترتيباً أبجدياً. وعن عنايتي بالشرح ليأتي شاملاً كاملاً. أما الرقيون الآخرون فقلما ورد ذكرهم في كتب الأدب والتاريخ، ولذا فقد جهدت في التقاط أشعارهم من زوايا بطون الكتب، لتتكون لدي هذه المجموعة التي حققتها ودققتها ورتبتها كديوان ربيعة، وشرحتها شرحاً كافياً.

ثم اتبعت هذا القسم بملحوظات نقدية على شعر الرقيين قمت فيه بوصف شعر الرقيين،ثم درست الموضوعات التي تناولها هذا الشعر كالمدح،والغزل، والوصف...

أهداف البحث:

ما دامت الرقة هي التي شدّتني و الحياة الأدبية فيها هي التي اخترتها، فمن الطبيعي أن يكون المظهر الأدبي أو الشعري خادماً للفكرة الأولى وهي الرقة. لذا قامت الدراسة على شعر الشعراء الذين عاشوا فيها وأحبوها وتحدثوا عنها أو منها ووصفوها، ولم أعتمد شعر الشعراء الرقيين الذين عاشوا فيها ولم يصل إلينا عنهم شعر في تصويرها أو تصوير الحياة فيها.

والهدف من هذا الاختيار هو إبراز صورة الرقة من خلال شعرها. ولقد حاولت إخراج هذه المدينة الجميلة من عتمة التاريخ. فالمعروف السائد عن الرقة أنها المدينة التي استوطنها الرشيد بدلاً من بغداد، ولم يقل أحد لماذا فعل

ذلك، لكنني اجتهدت. وكانت أخبار الرشيد في الرقة تطغى على أخبارها، وشعر الشعراء في البلاط يطغى على الشعر الذي يهتم بها أو يصفها. لهذا بقيت الرقة في الظل، وتحتاج إلى اليد التي تزيح الستارة وتسلط عليها الضوء. فبدت الرقة، ومن خلال الشعر الذي أنتج فيها، مدينة جميلة، بل لا نجد لها مدينة منافسة في الجمال، بنظر شعرائها على الأقل، وبدت مدينة مرحة، ضاحكة تدعو إليها المتعب ليستريح، زرعت فيها أساليب اللهو وأنواع المتع تغذي النفس ومختلف الحواس.

فضلاً عن هذا فإن دراستي لشعر الرقة انطلقت من فكرة تأثر الإبداع الفني بالبيئة التي يظهر فيها، وقد فصّلت ما كان للرقة من فعل في لغة الشعراء وصورهم ومستوى الارتقاء بفن هذه الصور، مع الحفاظ على السهولة والليونة في اللغة، وعلى الموسيقا الداخلية تدعم الوزن وتجاريه، مستلهماً شعر الرقة.

صعوبات:

كانت الصعوبة الأولى، والأساسية، في تخطي مشكلة الندرة التي فاجأتني في إنتاج الشعراء الرقيين،. وبقيت هذه الصعوبة إلى أن أشارعلي الأستاذ المشرف بالحل، وهو حل تجاوز المشكلة وأعطى غنىً للبحث. وكان كما سبق القول، في جمع الشعر الرقي، أكان رقياً من قاله أم غيرذلك من حيث النسب أو الإقامة الدائمة، وإخضاعه للدراسة. هذا دون أن أغفل شعر الرقيين الذي قمت بجمعه وتحقيقه وتنسيقه وشرحه، في ما أسميته: ديوان الرقيين في العصر العباسي. وجعلته قسماً ثانياً للبحث، إلى جانب القسم الأول الذي تضمن الدراسة.

والصعوبة الثانية المهمة صادفتها في جمع شعر الرقيين وتحقيقه. والرقيون على طرفين: في الطرف الأول ربيعة وهو معروف عند الإخباريين كما عند الأدباء واللغويين، فيغريني وجود اسمه في أعلامِ عدةٍ من مصادر، فأسعى إليها علّني أحظى بجديد أضيفه، لأجد الخبر نفسه أو المقطوعة نفسها أو حتى البيت يتكرر، أو قد يكون بينها اختلاف بسيط، فأعود من الجهد الكبير بحصيلة ضئيلة. وفي الطرف الثاني الرقيون الآخرون المقلّون. و لا

أبالغ إذا تحدثت عن مئات من المصادر تم استنطاقها ونبشها، لعلي أغني محصولي من الجنى، فكان أكثرها خالياً من خبر أو بيت أو ذكر لهم. هكذا، ومن المصادر القليلة التي صمدت أمام عملية النبش، استخرجت ما أثبته، وتلك حصيلة أخرى ضئيلة جداً جداً إذا قيست بالجهد المبذول لتأمينها.

وأضيف أخيراً أن بعض المصادر الموصوفة لشعر الرقيين هي من الكتب القليلة التداول التي لا تتوافر إلا في مكتبات معينة، وكان علي الانتقال والبحث لإيجادها. وأذكر على سبيل المثال: تتمة يتيمة الدهر، التدوين في أخبار قزوين، المحب والمحبوب، من غاب عنه المطرب، المنصف، الصداقة والصديق، كتاب البديع في أنوار الربيع، البدائع والبدائه................

منهج البحث وخطواته:

١- المنهج

من الصعب اعتماد منهج واحد في بحث متعدد الوجوه كهذا. لذا كان اعتمادي على عدة من المناهج بحسب ضرورة العمل. ففي الباب الأول من القسم الأول عرضت معلومات تاريخية وجغرافية، ونقلت روايات عن أحداث كانت الرقة موقعاً لها. فكان عملي وفق المنهج التاريخي. ولقد التزمت فيه أصول هذا المنهج وأبرزها نقل المعلومة أو الرواية أو الحدث بصورة موضوعية، مراعياَ الأمانة العلمية الدقيقة. وحرصت على التبويب وفق موضوعات متقاربة التوجه كما حرصت على البعد عن الاستطراد وعن التجميع للتكثير. فكانت الرقة هدفي الأول والأخير، وكل ما نقلته كان على علاقة بالرقة، وهي منطلقه وميدانه.

أما الباب الثاني من القسم الأول، الرقة في الشعر السياسي، فقد تابعت المنهج الوصفي في قسم منه فيما كان المنهج الانطباعي رائدي في القسم الآخر. ففي هذا الباب كنت أقرأ الشعر الذي أنتج للرقة، ونتيجة تذوقي له وإحساسي بالاستجابة الجمالية تجاهه، كنت أصنفه وأضع العناوين له. ولم

أغفل، في استخدامي لهذا المنهج، ما يسير عليه عادة من تقييم لغة الأثر الأدبي وصوره وبلاغته التي أحسها عند الاطلاع عليه.

وفي الباب الثالث «الطابع الفني لشعر الرقة» اتبعت المنهج التكاملي الذي ينظر إلى العمل الفني بوصفه نسيجاً متشعباً من المشاعر والأفكار والأنغام والصور منهج موضوعي لايغادر النص إلى خارجه إلا لكي يعود إليه بفهم مضيء يعتمد على الذوق والموضوعية في الأحكام، والتأويل في البحث عن الرموز والظلال، فجرى عرض اللغة والقصيدة وموضوعات الشعر، والأوزان وتطور ذلك كله مع تطور الإطار الاجتماعي – الثقافي، كما عرضت لمنهج الدراسة وفق المدارس الأدبية، عند حديثي عن الرمز والرمزية.

أما القسم الثاني، فهو يتضمن الجمع والتحقيق والشرح والترتيب، وكل ذلك عماده المنهج الوصفي مع استعارة أصول المنهج العلمي في عمليات البحث والاستنتاج والمقارنة والاختيار والتبويب وما إلى ذلك مما هو معروف في عمل التحقيق. والرائد الأول في هذا المجال، كما في البحث كله: الأمانة العلمية في النقل، والموضوعية في الأحكام وفي الانتقاء.

٢–خطوات البحث:

إن السياق الذي اتبعته في بحثي بسيط وواضح. عرضت ما هو قائم معروف، متداول في الباب الأول من الدراسة، وكنت أراعي الموضوعية والأمانة فيما أنقل. حاولت، الابتعاد تماماً عن الحشو وكذلك عن الاستطراد. وفي هذا الباب، كما في الأبواب اللاحقة، وضعت عنواناً لكل مجموعة من الموضوعات، وجمعت تحت العنوان الواحد كل ما وصلت إليه يدي، وذلك بهدف الوضوح في العرض، وتحاشي التكرار.

ثم انتقلت في الباب الثاني إلى الذاتي نسبياً. وكان معيني هنا القصائد القليلة التي استطعت التقاطها وتتوجه إلى الرقة أو سائر معالمها بالتسمية أو بظروف الرواية. وهذه القصائد القليلة هي التي استنطقتها مادة هذا الباب والباب الثالث. وكانت العملية شاقة بالفعل، واحتاجت، لا إلى قراءة الشعر

مرة أو مرتين، وإنما إلى قراءات متعددة وفي ظروف نفسية مختلفة، لكي أستلّ من المعاني الظاهرة، خلفيات نفسية وصناعة مقصودة أو غير مقصودة. ورغبة مني في عدم خلط الأمور، ولإعطاء الطابع المنهجي للبحث، كان الباب الثاني فصلين، في الأول عرضت الأمور العامة الخاصة بحياة الرقة، والتي تناولها شعر الشعراء، وفي الثاني تناولت علاقة الرقة بشعرائها، ما أعطتهم من وحي وعاطفة وما ردوه عليها عشقاً ووفاء وحتى تقديساً.

وبالاعتماد على المنهج التكاملي كان دخولي إلى الباب الثالث. وهدفي إضفاء لون من الجدة على البحث من طريق طرح قضية الرمز والتأويل في شعر الرقة. ومع أن الرمزية، مدرسة، بعيدة زمنياً وواقعياً عن زمن ازدهار الرقة، فقد حاولت، عن طريق التعمق في الفهم، والتأويل وتقليب ألوان التفسير، أن أقرّب ادعائي من الحقيقة. وكان لابد من تقديمٍ عامٍ يتناول البيئة والأدب، في نظرة اجتماعية شارك فيها علماء اجتماعيون، ثم من حديث عن التجديد الذي حصل في شعر الرقة. وخلفيتي في ذلك أن الرمز لا يستخدم في الفن إلا بعد مرحلة من تطور الصورة البسيطة التي تتساقط أجزاء من ملامحها تدريجاً ليغدو ما تبقى منها رمزاً. فالحديث عن الرمز يقتضي إثبات مرحلة من التطور في بيئة الرقة كافية لظهوره.

وفي حديثي هذا عن التطور الذي وصفته بأنه رحلة التشبيه إلى الرمز، رحلة مشاها من الجاهلية إلى العصر العباسي الثاني وما بعده، دون أن أنفي وجود بعض الرموز في شعر الجاهلية واستمرار وجود التشبيه البسيط أو البدائي في شعر الرقة. وكنت أخذ الشواهد من شعر الرقة.

وإذا أثبت وجود شعر الرقة في الفترة المدروسة على مستوى من التطور،كان لا بد من القاء نظرة على معالم هذا التطور قبل الدخول في الحديث عن التعقيد والرمزية.

هذه هي الخطوات المتسلسلة منطقياً التي اتبعتها في القسم الأول. أما القسم الثاني، المتضمن الجمع والتحقيق والتبويب والشرح، فقد راعيت فيه الخطوات التالية: ترتيب الشعراء ترتيباً متسلسلاً بحسب تسلسل الحروف الأبجدية. وكذلك اتبعت المبدأ نفسه في ترتيب شعر كل شاعر، (بحسب حرف الروي طبعاً). وفي كل روي حركة، فكان لا بد من ترتيب القصائد والمقطوعات في الروي الواحد بحسب حركته. فكان ترتيبي: الساكن أولاً، فالمفتوح، فالمضموم، فالمكسور.

كذلك في الروي الواحد قد تتعدد القصائد وتختلف الأوزان فكان لا بد من اعتماد تسلسل لذلك. وقد اعتمدت البدء بالطويل ثم المديد، فالبسيط، فالوافر، فالكامل، فالهزج، فالرجز، فالرمل، فالسريع، فالمنسرح، فالخفيف، فالمضارع، فالمقتضب، فالمجتث، فالمتقارب، فالمتدارك.

أما مكملات النص الشعري فهي: ترجمة موجزة عن الشاعر في مقدمة شعره، واعتماد الترتيب الألفبائي (الحرف الأول من الكلمة) لمصادر التخريج. كذلك أثبت الروايات المختلفة للبيت الواحد، مقارناً بينها، شارحاً الغامض من ألفاظها.

بعد ذلك قدمت ملحوظات نقدية على شعر الرقيين حيث قمت بدراسة أهم الأغراض الشعرية عند الشعراء الرقيين، وهم الذين نسبوا إلى الرقة، كالمدح، والهجاء، والغزل، والوصف، والحكمة.

وأنهيت بحثي بخاتمة لخصت فيها ما توصلت إليه من نتائج.

المصادر والمراجع:

أعرض، بتفصيل بسيط، بعض المراجع، وخصوصاً الدوريات منها، القليلة الانتشار والتداول، على قلة إفادتنا منها لأنها، في معظمها، تاريخية أو علمية، فيما طابع بحثي أدبي بحت. أما المصادر الكبرى، فهي في غنى عن التعريف.

تقرير **للأستاذ دونان،** خبير مديرية الآثار العامة في سوريا، مؤرخ في ١٩-٢٠ كانون الأول ١٩٥٤

في أبحاث المؤتمر السنوي السادس لتاريخ العلوم عند العرب، كتب الأستاذ محمد عبد الحميد حمد بحثاً حول إسهام الرقة وديار مضر في الترجمة، فعدد مراكز الترجمة في المنطقة ويرى أن الرقة واحداً منها.

في مجلة **الحوليات الأثرية العربية السورية** (المجلد ٣١ لعام ١٩٨١) بحث للدكتور مصطفى حسون بعنوان «الرقة وايام العروس» نقل فيه بعض الأخبار والطرائف عن الرشيد في أثناء إقامته بالرقة، كما ذكر بعض من كان حول الرشيد من أهل ومنادمين كإبراهيم بن المهدي أخيه، وعُلية بنت المهدي أخته، وإبراهيم الموصلي، مطربه، وابنه إسحق الموصلي، وابن جامع ومخارق، وكلهم مغنون، فنقل طرائف عنهم شارك فيها الرشيد..

في كتاب نهر الذهب في تاريخ حلب، يعرض مؤلفه كامل البابي الحلبي الغزّي لتاريخ الرقة أيام الرشيد وقصر السلام، معدداً عدداً من علمائها وشعرائها.

وفي مجلة الدراسات الشرقية شمال شرق سورية المجلد ٤١ – ٤٢ تاريخ ١٩٨٩ – ١٩٩٠ كتب الدكتور مصطفى حسون بحثاً عن الرقة، يتناول تاريخ الرقة قبل الإسلام تناولاً سريعاً ثم يفصل الحديث عن الرقة البيضاء.

ويختم بمقطوعات لعبيد الله بن قيس الرقيات، وربيعة الرقي والبحتري تذكر الرقة أو تتغنى بها. ثم تحدث عن الرقة السوداء وسائر الرقاق التي تلاقت مع الرافقة تشكل مجمع الرقة. وختم بذكر ما أصابها من خراب وما تحولت إليه.

وفي نشرة بلاد الشام في العصر العباسي، المؤتمر الدولي الخامس لبلاد الشام (آذار ١٩٩٠) بحث للأستاذ قاسم طوير يتناول حصن هرقلة الذي بناه الرشيد في الرقة. فيصفه مستعيراً أقوال البحاثة، ويروي قصة هدم الرشيد حصن هرقلة في بلاد الروم وسبب بنائه الحصن قرب الرقة.

أما المصادر فنجد في كتب التاريخ الكبرى، من تاريخ الطبري إلى الكامل إلى تاريخ دمشق إلى النجوم الزاهرة وسواها، كما في كتب البلدان كمعجم البلدان لياقوت وأحسن التقاسيم للمقدسي وفتوح البلدان للبلاذري أخباراً وطرائف جرت في الرقة، تدعمها أشعار في غالب الأحيان.

وقد أفدت من هذه المصادر وتلك المراجع، ومن سواها، في كتابة الباب الأول من الدراسة. أما البابان الثاني والثالث فكانت الدراسة تنطلق فيهما من شعر الرقة الذي استطعت الوصول إليه.

وفي القسم الثاني، وهو يعتمد الجمع والتحقيق لأشعار الرقيين، لم أوفر كتاباً من الأصول القديمة، وأزعم أنني لم أدخر جهداً في الوصول إلى كتاب أجد إشارة إليه في هذه الثنية أو تلك من قول أو بحث.

شكر:من أجل إنجاز هذا العمل،كانت المساعدة أمراً حيوياً، المساعدة من أيادٍ بيضاء اعتادت العطاء فلم تبخل به علي، وعقول نيّرة اعتادت الإرشاد فأنارت به دربي، وما كنت لأستطيع تجاوز الصعاب وإكمال المسيرة لولاها فالشكر موصول إلى أستاذي المشرف الدكتور أحمد دهمان، الذي كان المشرف، والموجه،والراعي الحريص على إنجاز هذا العمل فقدم المشورة النافذة والرأي السديد. كما أشكر كل من ساعد في وصول هذا العمل إلى نهايته.

أخيراَ تلك هي محاولة للوصول إلى تحقيق إنجاز يكشف أهمية الدور الذي قامت به الرقة في تطوير الشعر العربي في العصر العباسي فإن بلغت فبفضل من الله وله المنةوإن قصرت فحسبي أنني قد حاولت والله الموفق.

الباب الأول
الشعر في الرَّقَّة

والمقصود بهذا الشعر ما قيل من أبيات أو قصائد كانت الرقة حافزاً عليها أو ميداناً للحدث الذي قيلت فيه.

الفصل الأول
طبيعة الرقة الجغرافية والتاريخية

أولاً: الرقة في اللغة

«الرَّقَّة: كل أرض إلى جنب وادٍ ينبسط عليها الماء أيام المدّ، ثم ينحسر عنها الماء، فتكون مكرُمةً للنبات، والجمع رِقاق»[1].

وعند الثعالبي: «إذا كانت الأرض لينة سهلة، من غير رمل، فهي الرَّقاق»[2].

وعن ابن الكلبي: «إنما سُميت الرَّقَّة لأنها على شاطئ الفرات؛ وكل أرض تكون على الشط ملساء مستوية، فهي رَقَّة..»[3]

ثانياً: موقع الرقة

تقع الرقة على الفرات، بينه وبين رافده البليخ. ولكونها على الجانب الشرقي لنهر الفرات، فهي «معدودة في بلاد الجزيرة، بينها وبين حران ثلاثة أيام»[4]. ويصف ديورانت موقع الرقة: «إذا اتجه الإنسان من دمشق نحو الشرق، واجتاز الصحراء، وصل إلى الرقة على نهر الفرات.. فإذا عبر نهر دجلة وصل إلى الموصل..»[5]

---

(١) لسان العرب والقاموس [رقق].

(٢) فقه اللغة وأسرار العربية للثعالبي: ص ٢٢٨.

(٣) الأعلاق الخطيرة لابن شداد: ٦٩/٣ (دمشق ١٩٧٨).

(٤) معجم البلدان لياقوت الحموي :٥٩/٢.

(٥) قصة الحضارة ول ديورانت :١٥٩/١٣.

هذا الموقع المتوسط للرقة جعلها قريبة من حضارتين تاريخيتين، كبيرتين: الحضارة البيزنطية وحضارة ما بين النهرين. ثم إن موقعها على الفرات، والفرات يصلح للملاحة، سهّل الوصول إليها إبحاراً، وهيّأ لها من ثمة، انتقال الناس إليها ونقل البضائع والأشياء في السفن[١]. لكن أهميتها في التبادل لا تقتصر على المدن التي يمر بها الفرات، بل إنها تتجاوز هذه المدن بسبب وقوعها على طريق القوافل الذاهبة من الشرق إلى الغرب، ومن الشمال (بلاد الأناضول) إلى الجنوب (الأردن ومصر). وقد عُرفت قيمتها العسكرية منذ أيام اليونان والرومان، فكانت دائماً بلدة حصينة، على صغرها، يصفها المقدسي بقوله: «...صغيرة، بحصن عريض يسير على متنه فارسان»[٢]. ويبدو أنها كانت، عبر التاريخ، موقع تجمّع الجيوش الآتية من الجنوب أو الشرق لتهاجم شمالاً أو غرباً، وبالعكس.

وموقع الرقة المهم هذا تنبّه له الإنسان منذ عصور مغرقة في القدم. فالآثار التي يُعثر عليها في باطن أرضها تدل على وجودها منذ العصور الحجرية، والعصر البرونزي، كما تثبت أنها كانت مدينة يونانية ثم رومانية، فبيزنطية[٣].

على مسافة من الرقة تقع ديار بكر، وهي منطقة استوطنتها قبائل عربية منذ عهد بعيد. أما منطقة الرقة نفسها فقد عرفت بديار مضر قبل الإسلام، وأهلها من عرب الشمال دانوا بالمسيحية. وقد وجد المسلمون في الرقة، عند دخولهم إليها، خليطاً من سريان وصابئة وعرب ويبدو أن العنصر السرياني غلب عليها بدليل وجود أديرة النصارى في جوارها، ووجود المزارات، كالذي يذكره ياقوت عن «الذُّهانيّة» من أنه «موضع قرب الرقة فيه مشهد يُزار ويُنذر له، وعليه وقوف، وعنده نهر البليخ الذي يجري في بساتين الرافقة»[٤].

---

(١) ذكر المنصور أهمية الرقة مصدراً للمؤن عندما انتوى بناء بغداد (الكامل في التاريخ علي بن محمد:١٤/٥).

(٢) أحسن التقاسيم للمقدسي : ١٤١.

(٣) من تقرير للأستاذ دونان، خبير مديرية الآثار العامة في سوريا، مؤرخ ١٩-٢٠ كانون الأول ١٩٥٤.

(٤) معجم البلدان: ٩/٣.

١- المناخ وطبيعة الأرض

إن وقوع الرقة على شاطئ الفرات، وفي حضن نهر البليخ، فضلاً عن موقعها الجغرافي المتوسط، جعل منها بلدة مقبولة المناخ، يهب عليها النسيم من الشرق والجنوب من خلال مياه النهرين التي تعدّل من حرارتها صيفاً، كما أنها تتعرض لحرارة الشمس الدافئة في فصل الشتاء، فيغدو شتاؤها لطيفاً.

أما تربة الرقة فهي خصبة سهلة الإرواء، فياقوت، حين يذكر نهر البليخ يقول: «نهر بالرقة، يسقي قرى ومزارع وبساتين الرقة»[١]. وتمتد سهول الرقة لتتصل بالبادية حيث المراعي التي تحتضن ثروة حيوانية تشكل رافداً للثروات الزراعية التي تنتجها السهول، وللثروات التجارية التي تتلاقى في هذا الموقع. وبذا فرضت الرقة وجودها في الجزء الشمالي من سوريا منذ العصور القديمة. وقد وصفها المقدسي بقوله: «هي حصينة، حسنة الأسواق، والعلم بها كثير»[٢].

يروي المسعودي أن المأمون، حين انصرف من غزواته لبلاد الروم، «نزل على عين البديدون المعروفة بالقشيرة. فأقام هناك حتى ترجع رسله من الحصون. فوقف على العين ومنبع الماء، فأعجبه برد مائها وصفاؤه، وبياضه، وطيب حسن الموضع وكثرة الخضرة... وطُرح في الماء درهم صحيح، فقرأ كتابته وهو في قرار الماء لصفاء الماء. ولم يقدر أحد أن يُدخل يده في الماء من شدة برده...»[٣] هناك أدرك المأمونَ النزعُ، فراح يغيب عن الوعي ويصحو. وفي إحدى صحواته سأل عن اسم الموضع بالعربية، فقالوا: «الرقة»[٤]

كذلك عُرفت الرقة ببساتينها العامرة ومتنزهاتها الجميلة، وانتشرت حولها الأديرة تضم ما لذّ وطاب من ثمر، وما تلوّن وحَسُن من زهر، فضلاً عن كروم

---

(١) معجم البلدان: ٦٢/١.
(٢) معجم البلدان :٥٩/٢.
(٣) أحسن التقاسيم: ٤/١.
(٤) م. ن: ٣/ ٤٥٧.

العنب وما تنتجه من خمر، فاجتذبت الراغبين في المتعة وطيب العيش، وقد أمّها كثير من الشعراء فأمضوا فيها لحظات فرح وسعادة، وأبدعوا في وصفها الكثير من الشعر.

٢- معالم الرقة المشهورة

أ- دير زكّى:

وهو من أديار النصارى السريان الكبرى، كان بظاهر الرقة على الفرات وعن جنبيه نهر البليخ ونهر النيل. يقول الصنوبري فيه:

من الوافر

كأنّ عناق نهرَي دير زكّى ... إذا اعتنقا عناقُ متيَّمينِ

وَقَتْ ذاك البليخَ يدُ الليالي ... وذاكَ النيلَ، من متجاورينِ[١]

ودير زكّى «من أحسن الأديار موقعاً وأنزهها موضعاً، وكانت الملوك، إذا اجتازت به، نزلته وأقامت فيه لأنه يجتمع فيه كل ما يريدونه من (جمال) عمارته، ونفاسة أبنيته، وطيب المواضع التي به، ونزهه ظاهرة لأن له بقايا عجيبة. وبناحيته الغزلان والأرانب وما شاكل ذلك مما يُصطاد بالجارح من طير الماء والحُبارى وأصناف الطير. وفي الفرات، بين يديه، مطارح الشباك للسمك. فهو جامع لكل ما تريده الملوكُ والسوقة. وليس يخلو من المتطربين لطيبه، سيما أيام الربيع، فإن له في ذلك الوقت منظراً عجيباً»[٢]

ب- دير القائم:

---

(١) ديوان الصنوبري :٤٩٤. والنيل: من أنهار الرقة. حفره الرشيد على ضفة نيل الرقة. (معجم البلدان ٥/٣٣٤).

(٢) الديارات: ٢١٨ و٣٨٤.

وهو قريب من الرقة. ذكره إسحق الموصلي وذكر نزوله فيه حين قدومه إلى الرقة مع الرشيد[1].

ج- دير العذارى:

وهو أحد مجموعة أديرة للراهبات منتشرة في البلاد. وهو «بين أرض الموصل وباجرما، من أعمال الرقة... دير قديم كان به نساء عذارى مترهبات، وبذلك سُمّي»[2].

وذُكر كذلك دير العمود.

«وكانت هذه الأديرة، بالإضافة إلى وظيفتها الروحية، مراكز للدراسة والبحث، لما تحتوي عليه من خزائن للكتب عامرة، وحجرات للدرس واسعة، وأدوات كتابة مجهزة بالحبر والورق والأقلام المتنوعة. وفي هذه القاعات كان يعمل النساخون بهمة ودقة وأمانة...» [3].

وأضيف أن مساهمة الرهبان وعلماء النساطرة في حركة الترجمة والنقل كانت مهمة. وهناك أسماء بارزة لعلماء ومترجمين درسوا في دير زكّى ودير القائم وسواهما.

لكن ما استهوى المسلمين، من غير العلماء، في الأديار هو ما عرف عنها من حسن الموقع وطيب المشرب وجمال البساتين والجنائن حولها، مما يشكل متعة للنظر. فكانت أعياد الأديرة احتفالات شعبية يتوافد إليها الناس من كل دين، وليس أقلهم من المسلمين. هناك كانوا يعيّدون ويهزجون ويشربون ويطربون. هذا، وإذا كانت أبواب الأديار تفتح للعموم في أعيادها،

---

(١) الأغاني: ٥/ ٣٨٣.

(٢) عن المحبي في المضاف والمضاف إليه. عيون الأخبار: ١١٢/٤ هامش ٣.

(٣) محمد عبد الحميد حمد، أبحاث المؤتمر السنوي السادس لتاريخ العلوم عند العرب،: ص ١١٠ (عن اللؤلؤ المنثور)

فإنها ربما تفتح خارج أيام الأعياد لملوك وأمراء وأعيان أو مشاهير من الشعراء والمغنين، يقيمون فيها، يتذوقون طيب طعامها والمعتق من شرابها، يقدمه لهم غلام صبوح الوجه أو راهبة شابة تنضح حسناً. وهذا الدور للأديار هو الذي ساهم في إنتاج الشعر الذي زيّن تاريخ الرقة، كما سنرى.

د- الهنيء والمريء:

أو الهنيّ والمريّ: نهران بإزاء الرقة والرافقة، حفرهما هشام بن عبد الملك، وأحدث فيهما واسط الرقة، حيث بنى قصرين وأقام جسراً على الفرات. وقد نمت حولهما ضيعتان في غاية الخصب وطيب المناخ. بذلهما الخليفة موسى الهادي لهارون الرشيد أخيه وولي عهده يرغّبه بذلك في التنحي عن ولاية العهد. وكاد هارون يخضع للإغراء[1].

كان الهنيء والمريء «قد قُبضا في أول الدولة العباسية، ثم انتقلا إلى أم جعفر التي زادت في عمارتهما... قال جرير يمدح هشاماً:

من الكامل

أُوتيـتَ مـن جنـبِ الفـراتِ جواريـاً ... منهـا الهنـيُّ وسـايحٌ فـي قَرقَـرى

وهما يسقيان عدة بساتين، مستمدهما من الفرات ومصبهما فيه.»[2]

في الهنيّ والمريّ يقول الصنوبريّ:

من مجزوء الكامل

بـين الهنـيِّ، إلـى المُـريْ ... يِ، إلـى بسـاتين النِّقـارِ

فالـدير ذي التـلِّ المُكَلْـ ... لَـلِ، بالشـقائقِ والبَهـارِ

وقال الصنوبري أيضاً:

من الكامل

(١) الوزراء والكتاب :١٤٩.

(٢) معجم البلدان: ٥/٤١٩.

مَــنْ حــاكِمٌ بــين الزمــانِ وبينـــي	**مـــا زال حتـــى راضـــني بـــالبينِ**
وأنـــا وربقـــيَّ اللــــذين تأبّــــدا	**لا عِجــتُ بعــدهما علـــى رَبعــينِ**
مـا لــي نأيـتُ عـن الهنـيِّ وكنـتُ لا	**أسـطيع أنـأى عنــه طرفـةَ عـينِ[1]**

هـ - الحانات:

لم تكن الرقة من عمارة المسلمين، وإن كانت قد نمت وازدهرت أيام العباسيين، إنما هي، كما رأينا، مدينة قديمة عرفت النشاط الإنساني على مر العصور، كما عاشت فيها أجيال من البشر مختلفة الأعراق والمذاهب. وقد سبق لي القول إن الغالب على سكانها، زمن الفتح وبعده، كان عنصر السريان النصارى. لذا لم يكن من المستغرب أن تكثر فيها وفي جوارها الحانات.

عن بعض هذه الحانات وصلتنا أخبار وروايات، وفيها، أو في من فيها، قيلت أشعار. لكن سائرها لم يأت على ذكره شاعر ولا مغنّ، ولا نديم خليفة. فلم نعرف عنها شيئاً.

بعض الحانات كانت تديرها نساء، والمرأة التي تدير حانة تُدعى خَمّارة. وقد ورد ذكر حانة لامرأة خمارة بتل عزاز[2]، وورد ذكر حانة أخرى كانت تديرها الخمارة بِشرة[3]. ولم تكن الخمارة تكتفي بتقديم الخمر للرواد، بل يكون عندها ابنة أو جارية حسنة، مدرّبة، تناول الشارب المميز كأسه، وتنادمه، فتأخذ بلبّه، فيقضي عندها يومه وغده، بدل أن يكون نزوله بالحانة مروراً عابراً.

و- المتنزهات:

إن وفرة المياه، وخصوبة الأرض، وطيب العيش تستدعي وجود وسائل الترفيه. حيث يخرج الناس إلى مرج أو بستان أو منتزه، بين الماء والخضرة والورد والزهور، فتلك

---

(١) م. ن: ٥/ ٤١٩

(٢) الأغاني: ٥/٣٤١.

(٣) م. ن.: ٥/ ٢٠٠.

متعة سواد الناس، كما أنها تهيئ لبعضهم جواً خاصاً فيه سَمَر أو منادمة أو جلسات طرب ومرح. لقد كثرت المتنزهات في الرقة، سواء في الأديار وجوارها، أو على شاطئ الفرات والبليخ، أو على ضفاف الهنيء والمريء، فقصدها الشعراء، عاشوا فيها لحظات سعادة، وحملوا معهم ذكريات لا تنسى... فهذا الصنوبري يبوح بمايعبّر أجمل تعبير عن عمق هذه التجربة الإنسانية والشعورية:

من الخفيف

إلــى الــرَّقَّتينِ أطــوي قــرى البيــ	**ــدِ بمطويّــةِ القــرى مِــذعانِ**
فـأرودُ الهنــيء فــي خفـضِ عـيشٍ	**وأمــانٍ مــن حادثــاتِ الزمــانِ**
حبـذا الكـرخُ، حبّـذا العَمْـرُ، لا بـلْ	**حبــذا الــديرُ، حبــذا الســروتانِ**[1]

فالرقتان هما هدف الرحلة، وفيهما أماكن المتعة، واللهو، والأمان، كالهني، والكرخ، والعمر، والأديار، والسروتان، فالشاعر عارف بهذه الأماكن خبير بما تحويه وما تقدمه لروادها وتبعثه في نفوسهم.

٣- مجمّع الرقة، أو الرِّقاق

كان موقع الرقة، المهم تجارياً وعسكرياً، يدفع الحكام الذين يمتلكونه إلى العناية به،وتحسين أوضاعه، ودعمه بمنشآت جديدة، هذه المنشآت تحت اسم واحد هو الرَّقَّة، وإن كان لكل منها اسمه الخاص ودوره.

أ- الرقة البيضاء:

الرقة المعروفة، المدينة ذات التاريخ، وهي التي دخلها المسلمون الأوائل. فحين ذكر ياقوت الرقة وحدّد موقعها قال: «ويقال لها الرقة البيضاء»[2]. وتحدث ياقوت عن فتح المسلمين للرقة: «أرسل سعد بن أبي وقاص، والي الكوفة، في سنة ١٧ جيشاً عليه عياض بن غنم، فقدم الجزيرة. فبلغ أهل الرقة خبرُه، فقالوا: أنتم بين

---

(١) معجم البلدان: ٤/ ٤٤٩.
(٢) معجم البلدان: ٣/ ٥٩

العراق والشام، وقد استولى عليهما المسلمون. فما بقاؤكم مع هؤلاء؟ فبعثوا إلى عياض بن غنم في الصلح، فقبله منهم. فقال سهل بن عدي:

من الوافر

وصـــادمنا الفـــرات غـــداة ســـرنا إلـــى أهـــلِ الجزيـــرةِ بـــالعوالي

أخـــذنا الرقـــة البيضـــاء لمـــا رأينـــا الشـــهرَ لـــوَّح بـــالهلالِ..»[1]

والثابت أن موقع الرقة المتوسط، الذي أعطاها أهمية في نظر المسلمين، هو الذي جعل منها مركزاً تجارياً مهماً يفيد من ناتجه المحلي كما يفيد مما يتقاطر إليه من الأنحاء. ولقد غدت الرقة محطة عسكرية، ومركز تموين للجيوش. وللمقدسي وصف للرقة لافت: «إنها طيبة، نزهة، قديمة الخطة، حسنة الأسواق، كثيرة القرى والبساتين والخيرات، ومعدن الصابون الجيد، والزيتون. ولها جامع عجيب، وحمامات طيبة. قد ظُللت أسواقها، وبُربقت قصورها، وانتشر في الإقليمين ذكرها: فالشام على تخومها، والفرات إلى جنبها، والعلم كثير بها..»[2]

يذكر ياقوت رُصافة الشام ويسميها رصافة هشام بن عبد الملك، وتقع في غربي الرقة... على طرف البرية «بناها هشام لما وقع الطاعون بالشام، وكان يسكنها في الصيف» ثم يستدرك ياقوت ويذكر أن الرصافة موجودة قبل الإسلام، منذ أيام الغساسنة، ويقول: «لعل هشاماً عمر سورها وبنى بها أبنية يسكنها»[3]. ويقول في مكان آخر: «جدد الرصافة وسكنها هشام بن عبد الملك. وكان يفزع إليها من البق، في شاطئ الفرات»[4].

---

(١) م. ن.:٣/٥٩

(٢) أحسن التقاسيم :١٤١.

(٣) معجم البلدان: ٣/٤٧.

(٤) م. ن: ٣/٤٨.

ولعل من أبرز ما يُنسب إلى هشام في مجمّع الرقة هو سوق هشام العتيق. يقول عنه ياقوت: «وكان سوق الرقة الأعظم فيما مضى يعرف بسوق هشام العتيق»(١).

وحين استوطن الرشيد الرقة بنى فيها قصوراً أهمها قصر السلام. و«استزاد في تلك الأسواق»(٢). ويبدو أن العباسيين اتبعوا تقليداً، منذ أيام المنصور، حين انتقد بطريقٌ زائر وجود الأسواق داخل بغداد وحوالي سكن الخليفة، فأمر المنصور بنقلها إلى خارج المدينة. هذا التقليد عمل به علي بن سليمان بن علي لما قام والياً على الجزيرة، إذ «نقل أسواق الرقة إلى تلك الأرض»(٣) وهي أرض فضاء ومزارع كانت بين الرقة والرافقة. وذلك أدى إلى اتصال المدينتين مع الزمن. ولا شك في أن أسواق الرقة كانت غاية في الغنى والازدهار والحركة. وقد وُصفت سوق هشام بالسوق العجيبة وذكر الأخطل سوق العطارين في الرقة:

من الطويل

إذا الرقةُ البيضاءُ لاحت بروجُها فدى كل عطّارٍ بها أمُّ مريمِ»(٤)

وذكر المقدسي سوقاً للبزازين وآخر للصاغة.(٥)

ب- الرافقة:

هي بلد على الفرات متصل بالرقة، بينهما مقدار ثلاثمئة ذراع. بناها المنصور على هيئة مدينة السلام وجعل لها سورين. ولها ربض بينها وبين الرقة، به أسواقها. وحين نقل علي بن سليمان أسواق الرقة إلى ذلك الربض، كما سبق القول، اتصلت البلدتان. وحين خرب بعض أسوار الرقة زاد التداخل.

---

(١) معجم البلدان.: ٣/ ١٥.
(٢) م. ن.:٣/ ١٥
(٣) م. ن.:٣/ ١٥
(٤) الديوان:٥٧٧
(٥) أحسن التقاسيم :١٤١.

وغلب اسم الرقة، بعد خرابها، على الرافقة، وصار اسم المدينة الرقة، وهي مدينة كبيرة كثيرة الخير.[١]

ج- الرقة السوداء:

وتقع أسفل الرقة البيضاء بفرسخ، إلى الشرق. وهي قرية كبيرة ذات بساتين كثيرة، وشربها من البليخ.[٢] ويبدو أن البساتين فيها كانت متلاصقة، والشجر فيها كان كثيفاً، فأعطاها ذلك لون الخضرة الذي يرادف عند العرب لون السواد.

د – الرقة الوسطى:

يذكرها ياقوت ويحدد موقعها جغرافياً، دون إعطاء تفاصيل عنها.(١٢)

هـ – رقة واسط أو واسط الرقة:

تقع إلى الجانب الغربي من الفرات، مقابل الرقة البيضاء. كان أول من استحدثها هشام بن عبد الملك عندما حفر الهنيء والمريء. وبها كان قصر هشام، على طريق رصافة هشام.[٣]

والواقع أن هذه الرقاق التي وُجدت في فترات متفاوتة، كانت متمايزة، ثم تقاربت وتواصلت زمن ازدهار الرقة البيضاء. ويقول ياقوت بعد تعدادها: «والجميع متصل».[٤]

و- الرقتان:

يقول ياقوت: «والرقتان: الرقة والرافقة»[٥]. ويبدو أن هناك عرفين لمعنى الرقتين: عرفاً قبل عمارة الرقة وازدهارها، وآخر بعد بناء الرافقة وتنافس المدينتين ثم اتصالهما. يقول ياقوت: «الرقتان، تثنية الرقة، أظنهم ثنّوا الرقة

---

(١) معجم البلدان،: ٣/١٥.
(٢) معجم البلدان. ٣/ ٦٠
(٣) م. ن. ٣/ ٦٠ و٥/ ٣٥٢.
(٤) م. ن:٣/٦٠
(٥) م. ن. ٣/ ٦٠.

والرافقة، كما قالوا العراقان للبصرة والكوفة. ويستشهد بأبيات لعبيد الله بن قيس الرقيات منها:

من الطويل

أتينـــاك نُثنـــي، بالـــذي أنـــت أهلـــه، عليك كما أثنى على الروض جارُها

ذكرتُــكَ أنْ فــاضَ الفــراتُ بأرضــنا وجــاش بــأعلى الــرقتين بحارُهــا»(1)

ونبه مصطفى حسون إلى أن بناء الرافقة تم سنة ١٥٥ هـ أيام المنصور، فيما توفي ابن قيس الرقيات عام ٨٥ هـ، وعاش في العصر الأموي. واستنتج من ذلك أن «الرقتين» تسمية كانت قبل أيام العباسيين وكانت تعني بلا شك الرقة البيضاء والرقة السوداء. وقدم شاهداً آخر من شعر ابن قيس الرقيات:

المنسرح

أقفـــــرت الرقتـــــانِ فـــــالقَلْسُ فهــو كــأنْ لــم يكــنْ بــه أنــسُ»(2)

والواضح أن الرقتين، البيضاء والسوداء تداخلتا واندمجتا فغدتا رقة واحدة، فيما ظلت الرافقة متميزة لفترة، فلا يُستغرب حينها أن يغلب عليها اسم الرقة وتسمى معها «الرقتين»، كما أشار ياقوت. وقد رأينا أن الرقاق جميعها، والرافقة معها تواصلت فغدت «الرقة»، ولم يعد بالتالي من وجود لرقتين إلا في التاريخ والعرف.

ز- الصالحية:

وهي قرية قرب الرقة، يقال: إن عبد الملك بن صالح العباسي اختطها قرب الرقة، و«قال الخالدي عند بِطْياس ودير زكّى» وهو من أنزه المواضع»(3) ويبدو أن المهدي هو أول من أحدث قصور الصالحية. فقال منصور النمري:

من الوافر

---

(١) معجم البلدان. ٣/ ٥٧.

(٢) مجلة الدراسات الشرقية شمال سورية. مجلد ٤١- ٤٢، ص ٣٢.

(٣) معجم البلدان ٣/٣٨٩.

قصـــورُ الصـــالحيةِ كالعـــذارى	**لَبِسْـــنَ حُلـــيَّهُنَّ ليـــومِ عُـــرسِ**
تقنِّعُهـــا الريـــاضُ بكـــل نَـــورٍ	**وتُضـــحكها مطـــالعُ كـــلّ شـــمسِ**
مُطِـــلاّتٌ علـــى نُطُـــفِ الميـــاهِ	**دبيـــبُ المـــاءِ طيبـــةُ كُـــلّ غـــرسِ**
إذا بَـــرَدَ الظـــلامُ علـــى هواهـــا	**تـــنفّس نَورُهـــا مـــن كـــلِّ نفـــسِ**[1]

ح- مرج الضيزن:

قرب الرقة، منسوب إلى الضيزن بن معاوية بن الأخرم بن سعد بن سليم، صاحب الحَضْر، وهو الذي قتله سابور ذو الأكتاف. قال عبيد الله بن قيس الرقيات:

من الخفيف

لـــن تَـــرَي بعـــد مـــرج آل الضيـــ	**ـــزنِ ضـــيماً وإن أفـــاد حنينـــا**[2]

ثالثاً: الرقة في التاريخ

رأينا أن الرقة مدينة موغلة في القدم، حتى وصل بها البعض إلى العصور الحجرية والبرونزية. ولعل الآثار، إذا وُجدت في باطن أرضها عن هذه الفترات، هي آثار وجود حياة بشرية في نطاق الرقة، دون أن يعني وجود المدينة باسمها وشكلها وحدودها.

ويذهب الحلبي الغزي إلى أنها «قديمة العهد جداً، بناها إسكندر المقدوني تذكاراً لانتصاره، وسُميت أولاً نيقوفوريوم، ثم كاليكيوم، ثم قسطنطينوبوليس نسبة إلى قياصرة من الرومان»[3].

---

(١) م. ن: ٣/ ٣٨٩ .

(٢) معجم البلدان. ١٠١/٥.

(٣) كامل البابي الحلبي الشهير بالغزي، نهر الذهب في تاريخ حلب، ص ٣٧١.

ويذكر ابن العبري أن بطليموس أورغاطيس، وهو من خلفاء الإسكندر، «ملك ستاً وعشرين سنة، وفي زمانه بُنيت قرقيسيا وقالينكوس، وهي الرقة»[1] ويذكر أيضاً أن كسرى بن قباذ حين غزا أنطاكية وافتتحها وسبى أهلها وحدرهم إلى بابل، «فتح أيضاً أفامية والرقة وحلب»[2].

ويعدّد الغزي بعضاً من الحوادث التي جرت في الرقة عبر التاريخ، منها «وقعة بين أهلها وعساكر الضحاك الخارجي سنة ١٢٨ هـ، فأرسل مروان عسكراً أرحل عنها الخوارج»[3].

ولا بد من ذكر الرشيد الذي استوطن الرقة منذ العام ١٨٠ هـ وفضّلها على بغداد، فزاد في عمارتها وفي أسواقها إذ عمل على توسيعها وتنسيقها. وفي الرقة بنى الرشيد قصوره التي يشكل قصر السلام درتها، يصفه أشجع السلمي في قصيدته الميمية ومطلعها:

من الكامل

قصـــرٌ عليـــه تحيـــةٌ وســـلامُ   أبقـــتْ عليـــه جمالهـــا الأيـــامُ»[4]

وآثار هذا القصر باقية إلى هذا الآن، وهي واقعة على ملتقى بالس والفرات، على مسافة مئتي ميل من ديار بكر إلى الجنوب الغربي. [5]

في أيام الرشيد غدت الرقة أحد مراكز الثقافة العربية، كما كان لها دور مهم في نقل التراث اليوناني إلى لغة الضاد، دور أسهمت فيه الأديار المنتشرة حول الرقة. وفي أيام الرشيد تطوّر العمران في الرقة وانتشر، وبُنيت فيها بيوت للمال والسلاح والجواهر.[6] وانتقل إليها الوزراء والأعيان، مع الخليفة، وقلدوه في بناء

---

(١) تاريخ مختصر الدول، ص ١٠٠.
(٢) م. ن. ص ١٤٩.
(٣) نهر الذهب ص ٣٧١.
(٤) الأغاني ١٤٤/١٨.
(٥) نهر الذهب ص ٣٧١.
(٦) تاريخ الطبري ٥٠٩/٨.

الدور والقصور واقتناء الحدائق والبساتين، مشكّلين فيها طبقة من المترفين لم يعرف التاريخ مثيلاً لها. وقد أدى ذلك، إلى جانب ما عرفته الرقة من أمان، ونشاط تجاري واجتماعي، إلى جعل الرقة تشهد حياة يسودها حبُّ الحياة والطمأنينة والرخاء، فاجتذبت الشعراء وأهل المرح والراغبين في طيب العيش ورغد الحياة، فوصفوها وقالوا روائع من أشعارهم حول حياتهم فيها.

لكن الموقع الحربي المهم للرقة لم يعفها من نزول الجيوش فيها. ذاك أن أرباض الرقة كانت موطناً لتجمع عناصر أكبر حملة شنها الرشيد على ديار الكفر، وهي حملة هرقلة. فحين عزم الرشيد على غزو نقفور ملك الروم «سار إلى ميدان القتال من فوره، واتخذ مقامه في الرقة ذات الموقع الحربي المنيع على حدوده الشمالية»[١].

وفي حرب الأمين والمأمون، تجمع جند المأمون في الرقة تحضراً للوثوب على بغداد وخلع محمد الأمين.[٢]

بقيت الرقة بعد الرشيد، ملتقى، ممراً، أو منطلقاً للحركات العسكرية المتجهة إلى بلاد الروم، و من جانب بغداد إلى بلاد الشام، أو من بلاد مصر في اتجاه الشمال، فغرباً نحو حلب وأنطاكية، أو شرقاً نحو الموصل. ونسمع بسيرة الرقة في الحرب بين خمارويه والأفشين. فحين انهزم الأفشين «سار خمارويه إلى الفرات، ودخل أصحابه الرقة، ثم عاد وملك من الفرات إلى بلاد النوبة..» [٣]

---

(١) ديورانت، قصة الحضارة، ١٣/ ٩٤.

(٢) يذكر الطبري في حوادث سنة ١٩٦ هـ «أن عبد الملك بن صالح، لما توفي بالرقة، نادى الحسين بن علي (بن عيسى بن ماهان) في الجند، فصيّر الرجّالة في السفن، والفرسان على الظهر، ووصلهم وقوّى ضعفاءهم، ثم حملهم حتى أخرجهم من بلاد الجزيرة... فخلع الحسين بن علي محمداًالأمين يوم الأحد لإحدى عشر ليلة خلت من رجب..» (تاريخ الطبري: ٤٢٨/٨ – ٤٢٩)

(٣) وفيات الأعيان لابن خلكان : ٢٤٩/٢.

وموقع الرقة، البعيد القريب جعل منها ممراً أو مقراً موقتاً لبعض الأمراء وأولياء العهد. ففي خبر أورده ابن عبد ربه عن الوليد بن يزيد يقول: إنه، بعد أن خلع نفسه وبايع مروان بن محمد، «سار فنزل الرقة على شاطئ الفرات»[(١)]

وفي خبر أورده ابن خلكان عن شعر نظمه ابن السراج في جارية له، أنه «اتفق وصول الإمام المكتفي، في تلك الأيام، من الرقة، فاجتمع الناس لرؤيته...»[(٢)] (وكان المكتفي في غاية من الجمال). ويذكر القلقشندي أن المكتفي، حين بويع بالخلافة بعد المعتضد، كان بالرقة «وكُتب إليه بذلك، فأخذ البيعة على من عنده وسار إلى بغداد»[(٣)].. «فكان وصول المكتفي إلى مدينة السلام من الرقة يوم الإثنين لسبع ليال بقين من جمادى الأولى سنة تسع وثمانين ومئتين..» [(٤)]

وموقع الرقة المهم عسكرياً واقتصادياً وجغرافياً جعلها مركز ثقل في مقاسمات ومساومات على الولايات أيام الضعف والتجزؤ والشرذمة التي أصابت الدولة العربية. ففي سنة ٥٦٦ هـ استُخلف المستضيء بأمر الله، «وفيها بلغ نور الدين زنكي وفاة أخيه قطب الدين مودود، صاحب الموصل... فسار بجريدة، في قلة من العسكر، وعبر الفرات عند قلعة جعبر وملك الرقة والخابور ونصيبين، وحاصر سنجار وملكها وسلّمها إلى عماد الدين بن أخيه..» [(٥)]. ودخلت الرقة في عملية قسمة بين صلاح الدين وعماد الدين، إذ أخذ صلاح الدين حلب، فيما أخذ عماد الدين مقابلها سنجار ونصيبين والخابور والرقة وسروج...» [(٦)].

---

(١) العقد الفريدلابن عبد ربه : ٤٦١/٤.
(٢) وفيات الأعيان ٣٤٠/٤، والديارات للشابشتي :١١٨.
(٣) صبح الأعشى للقلقشندي : ٢٧٠/٣.
(٤) مروج الذهب: ١٨٦/٤.
(٥) تاريخ مختصر الدول لابن العبري :ص ٣٧٢.
(٦) وفيات الأعيان: ٣٣١/٢.

وفي سنة ٥٧٨ هـ أخذ صلاح الدين الأيوبي الرقة من ابن حسان وأعطاها ابن الزعفراني[١]. وفي مرة أخرى أعطى صلاح الدين الرقة لـ«طمان» مكافأة له على سفارته بين صلاح الدين وعماد الدين زنكي عام ٥٧٩هـ. [٢]

ويبدو أن الرقة كانت دائماً تعود إلى عماد الدين، أو أنه كان يسعى لتكون تحت أمرته. فيذكر ابن العبري أن عماد الدين، حين توفي عام ٥٩٤ هـ كان «صاحب سنجار ونصيبين والخابور والرقة»[٣].

والرقة الآمنة، والحصينة، الهادئة، كانت قبلة أنظار خلفاء ملّوا حاضرة ملكهم، أو تحاشوها، كما فعل الرشيد، أو خافوا المؤامرات والمتآمرين فيها فوجدوا ملاذاً في الرقة، كما فعل المتقي.

فحين بويع المتقي عام ٣٢٩ هـ بالخلافة، لم يستطع الإقامة في بغداد، وكان عليه القيام بمسيرة طويلة قبل إيجاد من يدعم ملكه ووجوده. فسار إلى نصيبين «ورجع منها إلى الرقة فنزلها (عام ٣٣٢) وكان الأخشيد محمد بن طغج صاحبَ مصر، فسار إلى الرقة، وحمل إليه مالاً كثيراً، وأهدى له مالاً وأثاثاً، وضم إليه قائداً من قواده، وجمّل أمره، وزاد في حاله...» [٤] ويبدو أن المتقي كان يرتاح إلى الإقامة في الرقة. فحدث محمد بن عبدالله الدمشقي قال: «لما نزل المتقي الرقة كنت في من يتصرف بين يديه... فقال لي، في بعض الأيام في الرقة، وهو جالس في داره مشرفاً على الفرات..» [٥] ويفهم من من كلام المسعودي أعلاه، وفي مكان آخر، أن المتقي جعل الرقة مقرّه لفترة من خلافته ربما كما فعل قبله الرشيد. فحين يتكلم المسعودي على جامع

(١) وفيات الأعيان،: ٤/ ١١٥.
(٢) م. ن. :٧/ ١٧٠.
(٣) تاريخ مختصر الدول: ص ٣٩١.
(٤) مروج الذهب :٢٤٨/٤.
(٥) مروج الذهب: ٤/ ٢٥٠.

التاريخ يقول عن الوقت الذي يؤرخ فيه: «هذا الوقت، وهو سنة اثنتين وثلاثين وثلاثمئة من خلافة المتقي بالله ونزوله الرقة من ديار مضر...»[١].

ويروي ابن العبري تفاصيل المرحلة الأخيرة من حياة المتقي، حيث ازداد خوفه من توزون أمير الأمراء، فاستعان بجند ناصر الدولة بن حمدان يحرسونه لينتقل إلى الموصل «وأقام المتقي بها عند ابن حمدان، ثم سار منها إلى الرقة وأنفذ رسلاً إلى توزون في الصلح. فحلف توزون للخليفة والوزير، وانحدر المتقي من الرقة في الفرات...» [٢] والجدير بالذكر أن المتقي، حين انحدر من الموصل إلى الرقة، كان معه سيف الدولة بن حمدان، وحين توجه المتقي إلى بغداد انطلق سيف الدولة من الرقة إلى حلب واستولى عليها...»[٣]

وبقيت الرقة، زمن الدولة العلوية في شمالي أفريقية، تراوح بين الولاء لبغداد والولاء لمصر. يذكر ابن العبري أنه في سنة ٤٣٠ هـ خطب شبيب بن وثاب النميري، صاحب حران والرقة للإمام القائم بأمر الله (خليفة بغداد)، وقطع خطبة المستنصر العلوي المصري...»[٤]

مع كل هذه الملمات كان نجم الرقة يأفل تدريجياً، ويدب الهرم إلى جسدها الشاب النضر. يذكر كامل البابي الغزي أن تواريخ الدولة العثمانية دلت على «أن قضاء الرقة بقي معموراً مدة طويلة، وكانت الدولة ترسل إليها والياً كوالي حلب يقيم بها. ثم، على تمادي الأيام، ألمّ بها الخراب..» [٥] ويبدو أن الفرات راح يبتعد عن الرقة، أو هي تبتعد عنه بسبب ترسبات النهر. وهي «الآن خراب واسع يحيط به سور معمور من عدة جهات، وفيها عدة مبانٍ قائمة، معمورة بالحجارة المهندمة الجميلة كسورها...» [٦].

---

(١) وفيات الأعيان ٢/ ٢٦١.
(٢) تاريخ مختصر الدول ٢٨٨.
(٣) م. ن. ص ٢٨٩.
(٤) تاريخ مختصر الدول ص ٣١٩.
(٥) نهر الذهب في تاريخ حلب ص ٣٧١.
(٦) تاريخ مختصر الدول. ص ٣٧٤.

رابعاً: الرشيد في الرقة

١- استيطان الرشيد الرقة:

يورد الطبري، نقلاً عن بعض قواد الرشيد، قوله لما ورد بغداد (وغادرها فوراً):

«والله إني لأطوي مدينة ما وُضعت بشرق ولا غرب مدينة أيمن ولا أيسر منها، وإنها لوطني ووطن آبائي، ودار مملكة بني العباس، ما بقوا وحافظوا عليها، وما رأى أحد من آبائي سوءاً ولا نكبة منها، ولا سيئ بها أحدٌ منهم قط. ولنعم الدار هي. ولكني أريد المناخ على ناحية أهل الشقاق والنفاق والبغض لأئمة الهدى، والحب لشجرة اللعنة بني أمية، مع ما فيها من المارقة والمتلصصة ومخيفي السبيل. ولولا ذلك ما فارقت بغداد ما حييت، ولا خرجت عنها أبداً...» (١)

هذا القول، إن صح، يكون اعتذاراً وتسويغاً لأمر غدا واقعاً منذ زمن، وحوافزه أسباب أخرى. فالطبري يورد النص في حوادث عام ١٨٩، بعد سنتين من نكبة الرشيد للبرامكة، وبعد تسع سنوات من استيطانه الفعلي للرقة، بديلة عن بغداد. ومن جهة ثانية، كان الرشيد يستثقل مناخ بغداد. ففي عام ١٧٢ هـ أي بعد سنتين من بداية حكمه، شخص «إلى مرج القلعة مرتاداً بها منزلاً ينزله، والسبب في ذلك... أنه استثقل مدينة السلام، فكان يسميها البخار، فخرج إلى مرج القلعة، فاعتلّ بها، فانصرف.»(٢)

والحقيقة أن الرشيد، كلما تقدمت به أيام الحكم ازداد شعوره بالضيق من بغداد، وطفح الكيل على ما يبدو عام ١٨٠ هـ. والقارئ للمقطع التالي عند الطبري يدرك بوضوح وضع الرشيد هذا. يقول الطبري في أحداث سنة ١٨٠ هـ: «وفيها صار الرشيد إلى البصرة، منصرفه من مكة، فقدمها في المحرّم منها، فنزل المحدثة أياماً، ثم تحوّل منها إلى قصر عيسى بن جعفر بالخُريبة، ثم

---

(١) وفيات الأعيان ٨/ ٣١٧.

(٢) تاريخ مختصر الدول. ص ٢٣٦.

ركب في نهر سيحان الذي احتفره يحيى بن خالد... ثم شخص عن البصرة... فقدم مدينة السلام، ثم شخص إلى الحيرة فسكنها وابتنى بها المنازل، وأقطع من معه الخطط، وأقام نحواً من أربعين يوماً، فوثب به أهل الكوفة وأساؤوا مجاورته، فارتحل إلى مدينة السلام؛ ثم شخص من مدينة السلام إلى الرقة، واستخلف بمدينة السلام، حين شخص إلى الرقة، محمداً الأمين، وولاّه العراقين»[١] ومن ذلك الوقت بقي الرشيد في الرقة.

وحين آلت إليه الخلافة فجأة، بتدبير أمه الخيزران ومربيه يحيى البرمكي، لم يكن مستعداً لها، فتسلم زمام الأمور يحيى بن خالد، وكان الرشيد يدعوه: «أبي». فقلده الوزارة وقال له: «يا أبه، أنت أجلستني هذا المجلس ببركة رأيك وحسن تدبيرك، وقد قلدتك أمر الرعية وأخرجته من عنقي إليك...»[٢].

ولقد أمسك البرامك بمقاليد الأمور، فنما لهم مجد ومحبة بين الناس، فيما هيؤوا للرشيد كل وسائل العيش الترِف، واللقاءات الأدبية، ويسّروا له اقتناء الجواري من كل جنس ولون.

غدا البرامك حاجزاً بين الرشيد والرعية، يصلون بينهما بقدر ما يشاؤون، فيما راحوا يؤسسون لملك يصبون إلى استرجاعه. وحين بدأ الرشيد ينضج ويحس بما يجري حوله، أدرك أن حوله وقوته سُلبا منه عن طيب خاطر، فكانت له مواقف رافضة، وثورات صامتة حيناً، صارخة حيناً، وراح يخطط لمستقبل يضرب فيه ضربته التي تهدم ما بناه البرامكة من مجد لأنفسهم. والتخطيط لمدى بعيد غدا مهماً بعد أن تجذر البرامكة في بغداد وأحبهم الناس. لذا كان من البدهي أن يفكر في مقرّ له آخر، غير بغداد، يكون فيه خارج مناطق الضغط البرمكي. وهذا يفسر حركته في هذا الاتجاه وذاك. يذكر الجاحظ أن الرشيد فكر بالسكن في أنطاكية فأقنع بالعدول عنها[٣]. ويذكر

(١) تاريخ الطبري. ٨/ ٢٦٦.

(٢) م.ن. ٢٠٨/٨ والوزراء والكتاب ص ١٤٩.

(٣) الحيوان ٣/ ١٤٣.

المسعودي ذلك أيضاً، مبيناً أن ما قيل له عنها هو سوء مناخها ورياحها السوداوية، وضياع ريح الطيوب بسرعة في أجوائها[1]، وهي كذلك بعيدة عن وسط المملكة وعن بغداد العاصمة.

وتبدّت له الرقة بميزاتها، وهي ميزات سبق إلى معرفتها جدُّه المنصور حين بنى الرافقة بجوارها. والرقة، فضلاً عن طيب مناخها وخصوبة أرضها، وكثرة مياهها، وجمال طبيعتها، تقع على الفرات ويمكن الوصول إليها من بغداد على ظهر السفن، وفي الوقت نفسه هي قريبة من الثغور الرومية، وصالحة لتحقيق برنامج الرشيد الحربي في المداومة على غزو الروم.

يذكر ابن عبد ربه عن إسحق بن علي بن عبدالله بن عباس أن الرشيد استأمنه على ما كان يُضمر من البرامكة وما كان يخبئه لهم، من أنهم «استوحشوه من أنفسهم» ومن أن ضياعهم «ليس لولده مثلها» فكيف تطيب نفسه بذلك؟ قال إسحق: «فعلمت أنه سيوقع بهم، ثم انصرفت وكتمت الخبر فلم يسمع به أحد... حتى قتلهم، وكان أشدّ ما كان إكراماً لهم. وكان قتلهم بعد ست سنين من تاريخ ذلك اليوم»[2]. فإذا كان قتل البرامكة عام ١٨٧ هـ، فهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من كون موقفه من البرامكة في أساس تركه بغداد. لكن الرشيد، حين فتك بالبرامكة لم يرجع إلى بغداد التي كانت معبأة بجو من النقمة على انتفاضته، ومشاعرالضياع الناجم عن حرمان ساكنيها سيلاً متدفقاً من الخيرات والثروة. وصار، إذا أتى بغداد، مرّ بها مرور الكرام ولم يقم فيها.[3]

٢- أجواء الرقة أيام الرشيد:

---

(١) مروج الذهب ١/ ٣٣٥.

(٢) العقد الفريد ٦٦/٥.

(٣) يذكر الطبري في حوادث سنة ١٨٩، أن الرشيد انصرف عن الري «ودخل مدينة السلام... فلما مرّ بالجسر أمر بإحراق جثة جعفر بن يحيى، وكان مصلوباً هناك، وطوى بغداد، ولم ينزلها، ومضى من فوره متوجهاً إلى الرقة» ٣١٧/٨.

انتقل الرشيد إلى الرقة وهو ملك الدنيا فغدت الرقة مركز الدنيا. مع الرشيد انتقلت الدولة: وزراء وكتّاب وقواد وجند وأمراء. انتقل كذلك البلاط بحاشيته وخدمه وجواريه وشعرائه وندمائه والمغنين؛ إلى ذلك قصد الرقة أصحاب الحاجات ومقتنصو الفرص، والسائلون، والدجّالون ومخترعو الأخبار ومزوّرو التاريخ. يذكر ابن عبد ربه أنه «كان بالرقة رجل يحدث بأخبار بني إسرائيل»[١] وأورد عن أبي عتاب: «رأيت بالرقة أيام الرشيد جماعة أحاطت برجل، فأشرفت عليه، فإذا رجل له جهارة (حسن المنظروالهيئة) وبنية، قلت: ما قصة هذا؟ قالوا: ادّعى النبوة...» [٢]

والمعروف عن الرشيد أنه كان مغرماً بالأدب والشعر. في كل حركة قام بها الرشيد قيل شعر، في كل موقف وقفه قيل شعر، في كل خطرة من خواطره قيل شعر. وقدكان شاعراً فعبّر شعراً عن بعض خلجاته الحميمة. لذا اجتمع للرقة، بإقامة الرشيد فيها، ديوان شعر ضخم، متنوع الموضوعات، متعدد الحوافز والأهداف. كما سنرى.

---

(١) الأغاني ١٨/١٤٤.

(٢) الأغاني ١٨/١٤٤.

الفصل الثاني

شعر الرقة أيام العباسيين

أذهب في هذا الفصل إلى دراسة الشعر الذي قيل في أحداث أو مواقف كانت الرقة ميدانها أو منطلقها أو مآبآلها، فدخلت تاريخ الرقة كما تدخل الأحداث تاريخ أية مدينة أخرى تجرى فيها.

أولاً: الأحداث السياسية العامة

إن أهم الأحداث العامة التي كانت الرقة قدعرفتها أيام الرشيد. فمنها انطلقت حملات له، وفيها حضّر لأهم غزواته، كما احتفل فيها بانتصاراته.

١- فتح هرقلة

حين نزل الرشيد بهرقلة، ففتح وغنم واصطفى وأفاد، وخرّب وحرّق واصطلم، طلب نقفور الموادعة على خراج يؤديه في كل سنة، فأجابه إلى ذلك. فلما رجع من غزوته وصار بالرقة، نقض نقفور العهد وخان الميثاق، وكان البرد شديداً فيئس نقفور من رجعته. وجاء الخبر بارتداده عما أخذ عليه، فما تهيأ لأحد إخبار الرشيد بذلك. واحتيل بشاعر يُكنى أبا محمد بن يوسف (الحجاج بن يوسف التيمي) فقال:

من الكامل

نقض الذي أعطاكه نقفورُ — وعليه دائرةُ البوار تدورُ

أبشِر، أميرَ المؤمنين، فإنه — غُنمٌ أتاك به الإلهُ كبيرُ

فلقــد تباشــرتِ الرعيــةُ أن أتــى بــالنقضِ عنــه وافــدٌ وبشــيرُ

ورجــتْ يمينُــك أن تعجِّــل غــزوةً تشــفي النفــوسَ، مكانُهــا مــذكورُ

نِقفــورُ، إنــك حــين تغــدر أن نــأى عنــك الإمــامُ لجاهــلٌ مغــرورُ..

وقال أيضاً:

لجَّـتْ بنقفـور أسـبابُ الـردى عبثـاً لمـا رأتـه بِغيـلِ الليـثِ قـد عَبَثـا

خـان العهودَ، ومـن ينكُثْ بهـا فعلـى حوبائــه، لا علــى أعدائــه، نَكَثـا[1]

وقال أبو العتاهية يهوّن الأمر على الرشيد ويستبق الهجوم المتوقع على هرقلة، متنبئاً بنصر ساحق وخراب ودمار يصيبان حصن نقفور:

من الوافر

ألا نـــادت هرقلـــةُ بـــالخرابِ مـــن الملـــك الموفَّـــقِ بالصـــوابِ

غـــدا هـــارونُ يرعُـــد بالمنايـــا ويَبـــرُقُ بالمـــذكَّرةِ العِضـــابِ

ورايـــاتٍ يحـــلُّ النصـــرُ فيهـــا تمـــرُّ كأنهـــا قِطَـــعُ الســـحابِ

أميـــرَ المـــؤمنين ظفـــرتَ فاســـلَمْ وأبشِـــرْ بالغنيمـــةِ والإيـــابِ[2]

قال الرشيد: «أو قد فعل؟ فكرّ راجعاً في أشد محنة وأغلظ كلفة، فلم يبرح حتى رضي وبلغ ما أراد»[3].

وحول فتح هرقلة وتهنئة الشعراء للرشيد بالإنجازالذي حققه، قيلت أجمل قصائد المدح، من دون تناسي الإزراء بنقفور الأرعن، الذي عُجن بالغدر، والذي هيأت له نفسه اللعب مع الأسد، فكان أن حطمه الأسد وأذلّه، وفرض

---

(١) تاريخ الطبري ٨/٣١٠.

(٢) الطبري :٨/ ٣١٠.

(٣) م٠ ن٠

الجزية على رأسه ورأس بطاركته وقواده وأهل بيته. من ذلك ما يقوله أبو العتاهية:

من الطويل

بسطتَ لنا شرقاً وغرباً، يدَ العلى	فأوسعتَ شرقيّاً وأوسعت غربيّا
قضى اللهُ أن يبقى لهارون ملكُهُ	وكان قضاءُ اللهِ في الناس مقضيّا
تجللتِ الدنيا لهارونَ ذي التُقى	فأصبح نقفورٌ لهارونَ ذِمِّيّا[١]

كل هذا الشعر وُلد في الرقة، حيث كان الرشيد يقيم. يروي الأصفهاني: «لما انصرف الرشيد من غزاة هرقلة، قدم الرقة في آخر شهر رمضان، فلما عيّد جلس للشعراء، فدخلوا عليه، وفيهم أشجع، فبدرهم وأنشأ يقول:

من البسيط

لا زلتَ تَنْشُرُ أعياداً وتطويها	تمضي بها لكَ أيامٌ وتُثْنيها
مستقبلاً زينةَ الدنيا وبهجتَها	أيامُها لكَ نَظْمٌ في لياليها
وَلْيَهْنِكَ الفتحُ، والأيامُ مقبلةٌ،	إليكَ بالنصر معقوداً نواصيها
أمستْ هِرَقْلَةُ تهوي من جوانبها	وناصرُ اللهِ والإسلام يرميها
ملكْتَها وقتلتَ الناكثين بها	بنصرِ مَنْ يملكُ الدنيا وما فيها
ما رُوعي الدينُ والدنيا على قَدَمٍ	بمثلِ هارونَ، راعيهِ وراعيها

قال: فأمر له بألف دينار وقال: لا ينشدني أحد بعده»[٢].

وفي أجواء فتح هرقلة، روى ابن سيار الجرجاني قال: «دخلت، أنا وأشجع وأبو محمد التيمي وابن رزين الخزاعي، على الرشيد، في قصر له

---

(١) الأغاني: ١٨/١٦٨ – ١٦٩.

(٢) الأغاني: ١٨/١٧٤، ومعجم البلدان :٥/٣٩٨.

بالرقة.. فأنشده أبو محمد التيمي قصيدة له يذكر فيها نقفور ووقعته ببلاد الروم[1]، فنُثر عليه الدرّ من جودة شعره. وأنشده أشجع قوله:

من الكامل

قصــــرٌ عليـــــه تحيــــةٌ وســــلامُ ألقـــت عليـــه جمالهـــا الأيـــامُ

وعلــى عـدوّكَ، يـا بـن عـم محمـدٍ، رَصَـدان: ضـوءُ الصـبح والإظـلامُ

فـــإذا تنبّـــه رُعْتَـــهُ، وإذا غفـــا ســـلّت عليـــه ســـيوفَكَ الأحـــلامُ

وحين بلغ أشجع هذين البيتين «اهتز الرشيد وارتاح، وقال: هذا والله المدحُ الجيد، هكذا تُمدَحُ الملوك»[2].

حصن هرقلة في الرقة:

حملت غزوة هرقلة حدثاً فريداً تجلت معالمه في الرقة. فيذكر ياقوت أنه كان في السبي الذي سُبي من هرقلة ابنةٌ بطريقها؛ وكانت ذات حسن وجمال. رآها الرشيد «فصادفت منه محلاًّ عظيماً، فنقلها معه إلى الرقة، وبنى لها حصناً بين الرافقة وبالس على الفرات، وسماه هرقلة، يحكي بذلك هرقلة التي ببلاد الروم. وبقي الحصن عامراً مدة حتى خرب. وآثاره إلى وقتنا ذا باقية، وفيه آثار عمارة وأبنية عجيبة...»[3]. ويعرض قاسم طوير آثار هرقلة المتبقية حتى أيامنا، بالتفصيل، ثم يحاول استعادة ملامح هذا الحصن، ذاكراً أنه أثر نادر من الآثار العربية الإسلامية المشيدة بالقطع الحجرية الصقيلة،

---

(١) لعلها قصيدته على التاء ومنها:

كان الإمامُ الذي تُرجى فواضلُهُ أذاقَـهُ ثمـرَ الحلـم الـذي ورثـا

فردّ إلفتـه، من بعد أن عَطفت أزواجُـهُ مَرَهـاً، يبكينــه شَـعثا

تاريخ: الطبري ٨/٣١٠.

(٢) الأغاني: ١٤٦/١٨؛ وطبقات ابن المعتز :ص ٢٥١.

(٣) معجم البلدان :٥/ ٣٩٩.

في المنطقة المحصورة بين نهري دجلة والفرات. فهذه المنطقة معروفة بتراث العمارة الطينية. يقول في وصف الحصن: «كان السور مستديراً لأن الدائرة ترمز إلى الكون، وكان الحصن مربعاً ومعززاً بأربعة أبراج، مزوداً بأربعة إيوانات، وكان السور محصناً بأربع بوابات في الجهات الرئيسة الأربع. وجميع هذه الأشكال ترمز إلى جهات العالم الأربع...»[1] وفي هذا الحصن يقول الصنوبري:

مجزوء الكامل

فهرقلـــــــــــةٍ ذات المـــــــــــزا　　هـــــرِ والقنـــــاطر والســــــواري[2]

والمعروف أن الرشيد كان موفقاً في غزواته. ولعل السبب عائد إلى كونه يقود الجيش بنفسه ويشارك جنودَه أرضَ معاركهم، وهذا يجعله يُعِدّ للغزو إعداداً كاملاً، فضلاً عما يمنح وجودُه لجنوده من روح معنوية عالية، وإيمان بسمو الهدف الذي هو الجهاد لإعلاء كلمة الله، وفي تحقيق هدف مثل هذا ترخص النفوس وتحلو الشهادة.

ولكل غزوة ناجحة نهاية سعيدة فيها كسب دنيوي وآخر ثوابي. لذا تكون العودة إلى الرقة، عودة مظفرة، ويكون استقبال شعبي للجيش المظفر، ويجتمع الشعراء الكبار يعدون قصائدهم لسوق المنافسة وابتغاء لفت انتباه الخليفة والحصول على رضاه، وذلك هو الغنى.

ينقل الأصفهاني عن أشجع السلمي: «شخصت من البصرة إلى الرقة فوجدت الرشيد غازياً» فغبت ثم عدت وكان «منصرفاً من الغزو... فصاح صائح ببابه: من كان ها هنا من الشعراء فليحضر يوم الخميس.. فحضر ثمانية بينهم أشجع الذي أنشد قصيدته البائية:

---

(١) بلاد الشام في العصر العباسي، المؤتمر الدولي الخامس لتاريخ بلاد الشام، آذار ١٩٩٠، منشورات لجنة تاريخ بلاد الشام، عمان ١٩٩٢.

(٢) ديوان الصنوبري،: ص ٥٥.

من الطويل

تـذكَّرَ عهـدَ البِـيضِ، وَهْـوَ لَـهَـا تِـرْبُ أيــامَ يُصــبي الغانيــاتِ، ولا يصــبو

وقد أحسن أشجع استخدام المناسبة، ليُطنب في وصف عظمة الرشيد، التي تقوم على عاملين: جيش قوي اعتاد خوض الحروب وتحقيق الانتصارات، وإرادة ربانية تدعم وتوفّق، فضلاً عن قوة عند الخليفة في التصميم، وجرأة في الحرب، وصبر على مشاق السير وصعوبات المواجهة، فالحصون أمامه تتهاوى، والحدود تتمحي والمقاومة تتلاشى... يقول أشجع:

من الطويل

ومـا زال هـارونُ الرضـا، ابـنُ محمـدٍ، لـه، من مياه النصرِ، مشربُها العذْبُ

بثثــتَ علــى الأعــداءِ أبنــاءَ دُربــةٍ فلـم يقِهـمْ مـنهم حصـونٌ، ولا دَربُ

جهـدتُ فلـم أبلُــغْ عُــلاكَ بمدحــةٍ، وليس، على من كان مجتهداً، عَتبُ[1]

لقد كان أشجع، إلى شاعريته الفذة، صيادَ جوائزٍ ماهراً.

٢- فتنة العصبية في بلاد الشام

لا شك في أنه كان للرشيد موكب فخم ورائع يفوق موكب أي ملك عرفه التاريخ. فالرشيد بلغ من السلطان ما لم يبلغه ملك آخر، وكان هو يحب الفخامة والتفوق. ولأمرٍ ما لم يصل إلينا من المؤرخين وصف لذلك الموكب. ولا شك أيضاً في أن كل خروج للرشيد في مهمة، أو حتى في رحلة عادية، كان يتم وفق ترتيبات خاصة، فيضخم الموكب العادي بما يدخل إليه ويرافقه من مواكب، بعضها للتوديع، وبعضها للاستعراض، وبعضها شعبي عفوي. وفي كل عودة له إلى قصره يجري احتفال استقبال لا يقل عن احتفال الوداع. وكل ذلك لم يصل إلينا مفصلاً، وإن التقطنا نتفاً منه، نعرضها في حينه.

---

(١) الأغاني :١٨/١٤٣.

إنما يمكننا تصور ما كان يحصل في هذه المناسبة من تتبعنا لموكب جعفر البرمكي عندما سار من الرقة إلى بلاد الشام، نائباً عن الخليفة، في حملة لإخماد فتنة العصبية. والعصبية التي ثارت هي العصبية الجاهلية الأم: اليمنية – القيسية. والمعروف أن الأمويين اعتمدوا، في تثبيت دولتهم على هذه العصبية[١].

«شَخَصَ جعفر من الرقة يريد الشام، يشيّعه الرشيد، وخرج معه جميع من بحضرته من الوجوه والأشراف، وفيهم عبد الملك بن صالح (الهاشميّ)»[٢] وراح الأشراف يودّعونه، كل بدوره، يوصونه بأمور عامة أو يطلبون تحقيق أمنيات خاصة. فلما ودعه عبد الملك بن صالح قال له جعفر: أذكر حاجتك، قال له: حاجتي، أعزّ الله الأمير، أن تكون لي كما قال الشاعر:

من الطويل

وكوني على الواشين لدّاءَ شغبةً   كما أنا، للواشي، أَلَدُّ شَغوبُ

فقال جعفر، بل أكون كما قال الآخر:

من الخفيف

وإذا الواشي أتى يسعى بها   نَفَعَ الواشي بما جاء يَضُرّْ[٣]

هذا المستوى الراقي من الحوار أعقبه إنشاد على مستوى الحدث. فكانت مباراة في المدح وإرسال النذر إلى أهل الشام والنبوءات بالنصر المؤكد.

---

(١) كتب الشيخ الخضري عن إحياء الأمويين للعصبية الجاهلية، في محاولة لتثبيت أركان دولتهم: «وقد نبض عرقها في أول الدولة المروانية (مروان بن الحكم). فإن وقعة مرج راهط التي تلاها قيام مروان بالأمر، كانت بين شعبين متناظرين وهما: قيس التي كانت تشايع الضحاك، وكلب التي كانت تشايع مروان يقدمها حسان بن مجدل الكلبي..» ومما قاله مروان في ذلك:

لا يؤخذ الملك إلا غصبا   وإن دنت قيسٌ، فقل: لا قربا

(٢) الوزراء والكتاب،: ص ٢٠٨.

(٣) م. ن.

أنشد النمري قصيدة طويلة ذكر فيها الحافز على هذه الحملة، مؤكداً أن الفتنة باتت في حكم المكبوتة، وشرارتها لا بد أن تنطفئ إذ يتوجه إليها جعفر. يقول:

من الطويل

لقد أُوقِدتْ في الشأْم نيرانُ فتنةٍ فهذا أوانُ الشأمِ تخمدُ نارُها
إذا جاش موجُ البحر من آلِ برمكٍ عليها خَبَتْ شُهبانُها وشِرارُها[١]

ومن أهم ما ذكر النمري أن جعفراً قائد محايد، لا هو قيسي ولا هو يمني، وعليه تتلاقى قحطان ونزار:

رماها أميرُ المؤمنين بجعفرٍ وفيه تلاقى صدعُها وانجبارُها
رماها بميمون النقيبة ماجدٍ تراضى به قحطانُها ونزارُها[٢]

وكان لا بد من توجيه رسالة إلى أهل الشام. فالجيش الذي يسير وراء جعفر يشبه في كثافة رماحه وألويته غابة تلتمع أطرافها أو رؤوس شجرها، لكنّ أحمال هذا الشجر وثماره هي الموت والدمار:

غدوتَ تُزجي غابةً، في رؤوسها نجومُ الثريا، والمنايا ثمارُها[٣]

وإذا كان الشعر أسرع انتشاراً من الجيوش، وإذا كان شعر منصور سيبلغ الشام قبل جعفر، فليهتم بشيء من التأثيرات النفسية: إن من يسير إليهم ليس قائداً عادياً، إنه بديل الخليفة أو كأنه الخليفة[٤]. وإذا كان جعفر مشهوراً بحلمه وكرمه، فهو قادر على البطش والعقوبة، فليختر الثائرون أي طريق ينتهجون:

فطوبى لأهل الشأم، يا ويلَ أمِّها أتاها حياها، أو أتاها بوارُها
فإن سالموا كانت غمامةَ نائلٍ وغيثٍ، وإلاّ فالدماءُ قطارُها[٥]

---

(١) الطبري،: ٢٦٢/٨.
(٢) م. س.
(٣) م. ن.
(٤) يقول: فإن أمير المؤمنين بنفسه أتاكم، وإلا نفسَهُ، فخيارُها . (م. ن.)
(٥) الطبري،: ٢٦٢/٨.

فمن الرقة وجِّهت أولُ رسالة لأهل الشام، ثم كانت رسالة ثانية، ومرسلها أشجع السلمي. فالمعروف عن أشجع أنه شاعر البرامكة، هم أوصلوه إلى الرشيد، وبقي لهم ولاؤه: ما كان ليترك **هذه المناسبة** **من دون أن** يسجل موقفاً داعماً، مهدداً، متوعداً. فلما نزل جعفر في مضربه، وأمر بإطعام الناس، قام أشجع فأنشده قوله:

السريع

فِئتـــــان: باغيــــــةٌ وطاغيــــــةٌ	**جلّــت أمورُهمـــا عـــن الخَطْـــبِ**
قـــد جـــاءكم بالخيـــلِ شــــازبةً	**يـــنقُلْنَ نحـــوكمُ رحـــى الحـــربِ**
لـــم يبـــق إلا أن تـــدورَ بكـــمْ	**قـد قـام هاديهـا علـى القُطـبِ**[(١)]

ولم تدر رحى الحرب. فلعل هيبة جيش الخليفة وأناة جعفر، والحملة الإعلامية التي أُحيطت بها الحملة، كلها أدت إلى استكانة المتنازعين واستسلامهم.

أخمد جعفر الفتنة وقفل بجيشه عائداً إلى الخليفة. فكانت العودة مناسبة لاستقبال الفرحة التي حملها جعفر: فرحة بإطفاء النار بلا أي أضرار، وفرحة بعودة الوزير والقواد ومعهم الأمن والسلام. ففتح الرشيد قصره لاستقبالهم. وأطلق للخطباء والشعراء الحرية في القول. فقالوا ومدحوا. وكان أول المتكلمين جعفر الذي ألقى خطبة ثمنت العلاقة بين الخليفة والناس، أي أناس، ولو كانوا وزراء أو برامكة، علاقة تبعية له، وتقديس لمقامه. فقرّبه الرشيد، وانطلق الشعراء يمدحونه. قام مسلم بن الوليد ينشد مشيراً إلى ما قام به جعفر من إنجاز في إصلاحه ذات البين عند أهل الشام:

من البسيط

استفســد الــدهرُ أقوامــاً فأصــلحهمْ	**مُحمَّـــلٌ نكبـــاتِ الـــدهرِ مُحتمـــلُ**
بـــه تعارفـــتِ الأحيـــاءُ وانتقلـــتْ	**إذ ألَّفَـــتْهُمْ إلـــى معروفِـــهِ السُّـــبُلُ**
كأنـــــه قمـــــرٌ أو ضـــــيغمٌ هَصِـــرٌ	**أو حيّــةٌ ذكــرٌ، أو عــارضٌ هَطِـلُ**[(٢)]

---

(١) الأغاني :١٨/١٥٠. والهادي هو قضيب الرحى الذي تدور حوله.

(٢) الوزراء والكتاب،: ص ٢٠٩.

وحاول مسلم أن يُبرز جعفراً منتصراً برمكياً، لأنه اتبع الأسلوب البرمكي في التعامل مع الناس وخصوصاً الخارجين والمذنبين: ترغيب وترهيبٌ مع كثير من العطاء وإعانةُ من هو بحاجةٍ للإعانة:

من البسيط

كُـــلُّ البريّـــةِ مُلْـــقٍ نحـــوه أمـــلا   بالرَّغبِ والرُّهب، موصولاً بـه الأمـلُ

وتُطوى بذلك صفحة مشكلة كبيرة اقضّت مضجع الرشيد.

ثانياً: مظاهر الحياة الاجتماعية

١- مواكب الخليفة

تحدثنا عن مواكب الخليفة عند منطلقه إلى الغزو وعودته منه. ولكن الخليفة، في جميع تحركاته، يسير في موكب. وموكبه الفخم، بما يزينه من رايات وما يلبسه الفرسان والقواد من ملابس مزركشة مذهبة، فضلاً عن الرشيد نفسه، ببهاء طلعته وثمين لباسه، هذا الموكب هو قبلة للأنظار، تتشوق إليه وتترقبه، وتتملاه عند مروره، وتلهج به الألسن بعد ذلك. وتعجبنا هنا قول عمر بن أبي سلمة أمام موكب الرشيد:

من الرمل

إن للموكـــــــب نـــــــوراً   ســـــاطعاً يغشـــــى العيونـــــا

أتـــــرونَ البـــــدرَ فيـــــه   أم أميـــــــرَ المؤمنينـــــــا

وولاةُ العهـــــــدِ عِطفَيـــــــ   ـــــهِ شِـــــمالاً ويمينـــــا[١]

هذا وصف إجمالي، على عادة الشعراء العرب، فقلما يرسمون لمواكب خلفائهم صورة متكاملة[٢].

---

(١) طبقات ابن المعتز،: ص ١٥٢.

(٢) إمبراطورية العرب، تعريب خيري حماد، دار الكتاب العربي،: ص ٥٣٨.

وهناك موكب أشد بساطة وعفوية، يرافق الرشيد في تنقلاته الداخلية، ليس فيه الجند والقواد والوزراء والأمراء، وإنما فيه حماية من نوع مبتكر له نكهة خاصة: استخدم خدماً صغاراً كانوا يُدعون «النمل» لعلهم من الأقزام جُمعوا ودُرّبوا وألبسوا الثياب الخاصة، فصاروا يعطون للموكب طابعاً مميزاً ومحبوباً يجتذب الأنظار ويشغف برؤياه الصغار والكبار. لكن هؤلاء الخدم كانوا مسلّحين بقسي خاصة قذائفها من البندق، وهذه القذائف كانت مؤذية نظراً لعددهم وتدريبهم، إنما لم تكن قاتلة. وعمل هؤلاء الخدم إبعاد المتطفلين عن طريق الموكب وكذلك صرف الطامعين بالنوال أو أصحاب الحوائج الملحاحين الذين يتربصون بالموكب ليستصرخوا الرشيد طمعاً في حلمه وعطائه. إنهم لا يترددون في مهاجمة كل معترض إلا أن يردعهم الخليفة.

يروي الأصفهاني: «لما ورد الرشيد الرقة خرج يوسف بن الصيقل وكمن في نهر جاف على طريقه. وكان لهرون خدم صغارٌ يسميهم «النمل» يتقدمونه، بأيديهم قسي البندق... فلم يتحرك يوسف حتى وافت قبة هارون على ناقة. فوثب إليه يوسف، واقبل الخدم يرمونه، فصاح بهم الرشيد: كفّوا عنه، فكفّوا. وصاح به يوسف:

من مجزوء الوافر

أغيثـــــاً تحمـــــل الناقـــــةُ	**أم تحمـــــلُ هارونـــــا؟**
أم الشـــــمسَ أم البـــــدرَ،	**أم الـــــدنيا، أم الـــــدينا؟**
ألا كُـــــلُّ الـــــذي عَـــــدَّدْ	**تُ قـــــد أصـــــبحَ مقرونـــــا**
علـــــى مفـــــرِقِ هـــــارونٍ	**فـــــداه الآدميونـــــا**

فمدّ الرشيد يده إليه وقال له: مرحباً بك يا يوسف، كيف كنتَ بعدي؟ أُدْنُ مني. فدنا، فأمر له بفرس فركبه وسار إلى جنب قبته ينشده ويحدثه، والرشيد يضحك...»[1]

(١) الأغاني: ٢٣/٩٠.

والمعروف عن الرشيد أنه، في تحركاته ووقفاته وتنقلاته، كان يصطحب معه أدباء وحكماء وشعراء ومطربين، وجميع مكونات مجلسه الأدبي. ومن لا يصطحبه الخليفة معه من هؤلاء في سفره أو انتقاله، يكون على موعد مع العودة من السفر، يترقب لحظة مناسبة ليقتحم الموكب، فينشد قصيدة، أو يشرح صوته بلحنٍ مميز ليطرب الرشيد ويهيئه نفسياً لتقبل المعترض ثم يكافؤه. ومن ألطف ما استُقبل به الرشيد في عودته، استقبال العماني له، «فلما دخل الرقة، وبصر به العماني، ناداه:

من الرجز

هـارون، يـا بـن الأكـرمين منصـبا — لمـــا ترحَّلْـــتَ فصـــرتَ كَثَبـــا

مـــن أرضِ بغـــدادٍ تَـــؤمُّ المغربـــا — طابــت لنـــا ريــحُ الجنــوبِ والصَّــبا

ونـــزل الغيـــثُ لنـــا حتـــى رَبَـــا — مـــا كـــان مـــن نشـــرٍ ومـــا تصـــوَّبا

فمرحبـــــاً ومرحبـــــاً ومرحبـــــا

فقال له الرشيد: وبك مرحبا يا عماني، وأهلاً. وأجزل صلته».[١]

ويشير الوطواط إلى استقبال غريب من شاعر غير عادي. يقول: «حكي أن هارون مرّ بديرٍ في ظاهر الرقة. فلما أقبلت مواكبه أشرف أهل الدير ينظرون إليه وفيهم مجنون مسلسل، فلما رأى هارون رمى بنفسه بين يديه وقال: يا أمير المؤمنين: قد قلت فيك أربعة أبيات، أفأُنشدُك إياها؟ فقال: نعم. فأنشده:

من مجزوء الكامل

لحَظـــاتُ طرفِـــكَ فـــي العِـــدى — تُغنيـــكَ عـــن ســـلّ الســـيوفِ

وغـــريمُ رأيـــك فـــي النهـــى — يكفيـــك عاقبـــةَ الصـــروفِ

وســـيولُ كفّـــك بالنـــدى — بحـــرٌ يفـــيضُ علـــى الضـــعيفِ

وضـــياءُ وجهـــك فـــي الـــدجى — أبهـــى مـــن البـــدر المنيـــفِ

---

(١) م. ن.: ٢٣١/١٨.

ثم قال: يا أمير المؤمنين، هات أربعة آلاف درهم أشتري بها كبيساً وتمراً. فقال هارون: تُدفع له. فحمُلت إلى أهله»[1]

٢- سجن الرقة

كان لسجن الرقة دور تاريخي، وهذا طبعي لأنه مكان من يغضب عليهم الرشيد، صانع التاريخ في زمانه. والدور التاريخي هذا لم يكن بعيداً عن الدور الأدبي، فالذين دخلوا سجن الرقة لم يكونوا كلهم من الغوغاء والمجرمين وقطّاع الطرق، بل كان منهم شخصيات سياسيّة وأدبية انقطعت بينها وبين الرشيد علاقات كانت حميمة، فأثار انقطاعها إحساساً بالظلم حيناً، وبالأسى والندم حيناً، وكانت ردات الفعل شديدة الاختلاف: منها العتب، ومنها التظلّم، ومنها الاعتذار وطلب الصفح. وذلك كله ما كان ليصل إلى قلب الرشيد وفكره إلا إذا صيغ بصورة أدب مميز، أو، على الخصوص، إذا قُدم في قصائد شعرية رفيعة المستوى يمكنها أن تلامس نقطة ضعف الرشيد: الاستجابة للمثير الأدبي.

أ- البرامك في السجن:

ومن أبرز نزلاء سجن الرقة يحيى البرمكي والفضل. فلما «قتل الرشيد جعفراً، رحل إلى الرقة وحمل معه يحيى وولده الفضل. فحبسهما فيها بعد أن ضرب الفضل مئتي سوط»[2]. ويضيف الجهشياري أن الرشيد وسّع على البرامكة المسجونين، وأطلق لهم وصول ولدهم إليهم، ووصل أم الفضل بن يحيى بثلاثمئة ألف درهم... وكان أحياناً يوسّع عليهم وأحياناً يضيّق، على حسب ما يُرقي إليه أعداؤهم...» [3].

---

(١) غرر الخصائص الواضحة وغُرر النقائص الفاضحة،: ص ١٣١.

(٢) م. ن.: ص ٤٠٩.

(٣) الوزراء والكتاب،: ص ٢٤٥.

«حُكي أن يحيى بن خالد اشتهى، في محبسه، وهو مضيّق عليه، سَكْباجة فلم يُطلق له اتخاذها إلا بمشقة. فلما فُرغ منها سقطت القدر من يدي المتخذ لها، فانكسرت، فقال يحيى يخاطب الدنيا:

من الكامل

قطعتُ منكِ حبائلَ الآمالِ — وأرَحتُ من حِلٍّ ومن تَرحالِ

ووجدتُ بردَ اليأسِ بين جوانحي — فحططْتُ عن ظهر المطيِّ رحالي

فالآن، يا دنيا، عَرَفتُكِ فاذهبي — يا دارَ كلِّ تشتُّتٍ وزِيالِ

والآن صار ليَ الزمانُ مؤدِّباً — فغدا وراح عليَّ بالأمثالِ[1]

وكان يحيى في غاية الصبر والتقبّل للمصيبة، فالمعروف عنه حكمته وقد قال عنه الرشيد عند وفاته: «اليوم مات أعقلُ الناس وأكملهم»[2].

توفي يحيى في حبس الرقة سنة ١٩٠ هـ، ودُفن بالرافقة على شاطئ الفرات. وبُني على قبره بناء عال.[3] ولا شك في أن السجن مجال واسع للتفكير، للتفكير، فيه ينفرد الإنسان بحاضره، ويراجع ماضيه، ويتأمل الدنيا في إقبالها وإدبارها. وقد أسف الفضل على أنه لم يسبق أباه إلى الموت، بَرّاً بوالده، ورثاء لنفسه، لأنه، لو ثكله والده لنال بذلك أجر الثكل، ولنال هو بعد موته دعوات صالحات من أب صالح. يقول الفضل من سجنه بالرقة:

من البسيط

إن العزاء على ما نال صاحبُهُ — في راحةٍ من عناءِ النفسِ والتَعَبِ

والصبرُ خيرُ مُعينٍ يُستعانُ بهِ — على الزمانِ، ومن ذا فيه لم يُصَبِ

لو لم تكن هذه الدنيا لها دولٌ — بينَ البريَّةِ، بالآفاقِ والعَطَبِ

إذاً صفتْ لأناسٍ قبلنا، وبهمْ — كانت تليقُ، ذوي الأخطارِ والحسبِ

---

(١) الوزراء والكتاب./٢٦٠

(٢) م. ن. ص ٢٦١.

(٣) م. ن. ص ٢٦١.

ولـم نَنَلْهـا، وفيمـا قـد ذكـرتُ أسـىً — وعبـــرةٌ لـــذوي الألبـــابِ والأدبِ
ألســتُمُ مثــل مــن كــان قــبلكُمُ — فارضـوا، وإن أسـخطَتكُمْ نوبـةُ العُقَبِ
واللهِ، مـــا أســـفي إلا لواحـــدةٍ — ألاّ أكــونَ تقــدّمْتُ المنـــونَ أبـــي
فكــان يــؤجَرُ فــي ثُكلــي ويتبعنــي — دعـــاؤه، دعـــاءُ الوالــدِ الحــدِبِ(١)

وتوفي الفضل أيضاً في حبس الرقة عام ١٩٣ هـ، قبل وفاة الرشيد بخمسة أشهر.

واللافت أن غضب الرشيد على البرامكة كان حازماً، لم تنفع فيه شفاعة، مهما كانت بليغة مؤثرة. ومن أشهر شعر الشفاعة قصيدة أبي قابوس الحيري، ومنها قوله:

من الوافر

أمـينَ الله، هـب فضـلَ بـن يحيـى — لنفسِـــكَ، أيهـــا الملـــكُ الهُمـــامُ
ومـــا طلبـــي إليـــكَ العفـــوَ عنـــه — وقـــد قعـــد الوشـــاةُ بـــه وقـــاموا
أرى ســـبب الرِضـــا عنـــه قويـــاً — علـــى الله الزيـــادةُ والتمـــامُ(٢)

فالشاعر يطلب الصفح عن الفضل ويدافع عنه فالوشاة هم سبب نقمة الرشيد وهو لم يرتكب جرماً وهذا كافٍ للإفراج عنه والعفو والله المجزي.

ب- أبو العتاهية في سجن الرقة

يبدو أن أبا العتاهية والرقة لم يكونا على وئام. فقد «وجد الرشيد، وهو بالرقة، على أبي العتاهية، وهو بمدينة السلام، فكان أبو العتاهية يرجو أن يتكلم الفضل بن الربيع في أمره. فأبطأ عليه بذلك، فكتب إليه أبو العتاهية:

من الكامل

أجفـــوتَني فـــيمن جفـــاني — وجعلـــتَ شـــأنكَ غيـــرَ شـــاني
ولطالمـــــــا أمّنتَنــــــــي — ممـــــا أرى كـــــل الأمـــــانِ
حتـــــى إذا انقلـــــب الزمـــــا — نُ علـــيَّ صـــرتَ مـــع الزمـــانِ

(١) م.ن. ص ٢٦٠.
(٢) العمدة، ٣٣/١.

فكلم الفضل فيه الرشيد فرضي عنه»[1].

ج- إبراهيم الموصلي في حبس الرقة

كان إبراهيم الموصلي فريد عصره، ملحّناً ومطرباً وصاحب مدرسة فنية. هو أول من علّم الجواري الضرب والغناء، فأغلى أثمانهن. وهو، إلى ذلك، أديب شاعر سريع البديهة، ونديم حسّاس راقي العشرة. فكأنه كُوِّن ليغدو نديم الرشيد. قرّبه الرشيد وأغدق عليه عطاياه حتى قال أبناؤه: كدنا نبني جدران بيتنا من الذهب. ولعل أشدّ ما يحتاجه الرشيد في نديمه أن يكون مستيقظاً حين يريده يقظاً ولو مضى معظم الليل، وأن يقدّر ما بنفسه دون أن يفصح عما في نفسه، فيستل موجدة إذا استقرت فيها، ويمسح كآبة إن غشتها، ويزيل غضباً إذا عصف بها، وذلك بقول بليغ أو خبر ظريف أو لحن مميز. وكل هذا كان إبراهيم يقدمه للخليفة. لكنه ذاق سجن الرقة. يذكر الموصلي عن اسحق بن إبراهيم: «حدثني أبي أن الرشيد غضب عليه وقيّده وحبسه بالرقة، ثم جلس للشرب يوماً في مجلس قد زينه وحسّنه، فقال لعيسى بن جعفر: هل لمجلسنا عيب؟ قال: نعم، غيبة إبراهيم الموصلي عنه. فأمر بإحضاري، فأحضرت في قيودي، ففُكّت عني بين يديه، وأمرهم فناولوني عوداً وقال: غنني يا إبراهيم. فغنيّته:

من الطويل

تضوّع مسكاً بطنُ نعمانَ أنْ مشتْ	**بــه زينــبٌ فــي نســوةٍ خفِــراتِ**
مــررْنَ بفــخٍّ، رائحــاتٍ عشــيةً،	**يلبّــين للــرحمن معتمــراتِ**
يخمِّـرنَ أطـراف البنـانِ مـن التقـى	**ويقــتلن بالألحــاظ مقتــدراتِ**

فاستعاده وشرب وطرب، وقال: هنأتني يومي وسأهنّئك بالصلة. وقد وهبتُ لك الهنيء والمريء. فانصرفتُ، فلما أصبحت عُوضتُ منهما مئتي ألف درهم»[2]

---

(١) الأغاني،: ٣٣/٤.

(٢)الأغاني: ١٥٢/٥، والشعر للنميري الثقفي.

٣- إجراء الخيل في ميدان الرقة

لقد جعل الرشيد الرقة عاصمة فعلية لملكه، ولذا فقد راح يجهزها بكل ما تتطلبه شروط الحياة في عاصمته، وبخاصة وسائل الترفيه. وما كان الرشيد ليضيع لحظة تمتع بالحياة، كما كان لا يقصر في لحظات العبادة والتقوى. ومن أهم وسائل ترفيه الملوك والأمراء كان إجراء الخيل في ميدان السباق. ويبدو أن ميداناً لسباق الخيل أحدث في الرقة، إذ نجد ذكراً له في غير رواية. وبمناسبة سباق الخيل، كما في أية مناسبة أخرى، كانت تطل لفتة أدبية لأن الرشيد متعطش دائماً إلى سماع الأدب، والأدباء حوله وبرفقته وعلى بابه، وفي الجوار، كلهم ينتظر بادرة تأتيه بخاطرة فيكسب مغنماً.

يروي المسعودي جولة لإجراء الخيل بالرقة جاء فيها فرس الرشيد أولاً، وفرس المأمون ثانياً. ولما كان الأصمعي حاضراً وتبين فرحة الرشيد، فقد أراد استغلال الفرصة للفوز بجائزة. فتوسط الفضل بين الربيع للوصول إلى الخليفة. وإذ صار بين يديه قال: «يا أمير المؤمنين، كنتَ وابنُك اليوم، في فرسيكما، كما قالت الخنساء:

من الكامل

جــــارى أبــــاه، فــــأقبلا وهمـــا	**يتنازعـــــان مُـــــلاءةَ الحَضْــــرِ**
وهمـــا كأنهمـــا، وقــــد بـــرزا،	**صَـــقران قــد حطّـــا علـــى وَكْـــرِ**
بـــرزت صـــفيحةُ وجـــه والـــدِهِ	**ومضـــى، علـــى غُلَوائـــه، يجـــري**
أولــــى فـــأولى أن يقاربَـــــهُ	**لـــولا جـــلالُ الســـنِّ والكِبْـــرِ**[1]

ويذكر الجهشياري أن الرشيد أمر جعفراً ليتخذ خيلاً يجريها في الحلبة. فأجرى جعفر يوماً خيله بالرقة، فسبقت خيل الرشيد. فغضب الرشيد... فقال العباس بن محمد الهاشمي:... كنتُ، يا أمير المؤمنين، مع أبي العباس أمير المؤمنين ونحن في المدائن، وقد أُرسلت الخيل. فبينا نحن ننظر طلع فرس

---

(١) مروج الذهب: ٣/٣٦٣.

سابق قد حصل في الغبار... ثم طلع آخر على تلك الصفة، ثم طلع ثالث على تلك الصفة. فنظروا فإذا هي لخالد بن برمك، وقد أخذ قصبات السباق. فقال خالد: يا أمير المؤمنين، من يقبضها؟ فقال: هي لنا عندك، فإنّك عُدَّة من عُددنا. فسُرّي عن الرشيد وزال الغضب عنه»(١).

ثالثاً: مواقف حميمة

بقي الرشيد فترة يوزع أيامه بين بغداد والرقة، إلى أن استقر نهائياً في الرقة. والرشيد حين يتنقل ينقل معه حاشيته وبعض أهله وندمانه. والواقع أنه لم ينقل كامل حاشيته وأهله، لا في أثناء تردده بين المدينتين، **ولا في أثناء** استقراره في الرقة. بقي في بغداد كثير من نساء الرشيد، وجواريه، ومن الهاشميين أفراد العائلة المالكة، ومن الأدباء والشعراء الذين ألفوه وألفهم، بل إن وزراءه لم يكونوا دائماً معه في الرقة. وهذا الوضع اقتضى وجود علاقة مستمرة بين المكانين، علاقة شديدة التنوع والاختلاف، اختلاف الأشخاص المعنيين بها وتنوعهم. ولعل أهم ما نلاحظه في هذا المجال هو بقاء أم جعفر زبيدة في قصر الخلد ببغداد. وهذا كان يعطي الرشيد حرية أكبر في الخلوة بجواريه ومحظياته اللواتي يحللن الرقة بحلوله، وقد يبقين فيها عند مغادرته، شأن المحظيات اللواتي يبقين في بغداد. وبذا وُجد سبب مهم لتأجيج الشوق: شوق الرشيد إلى نسائه وجواريه، وشوقهن إليه، وسبب مهم لتبادل رسائل حميمة نادرة المثال.

١- نساء الرشيد

وهنّ فئتان: أم جعفر وعُليّة من جهة، ثم الجواري والمحظيات من جهة أخرى.

أ- أم جعفر وعُليّة:

كانت عُليّة، أخت الرشيد ذات شخصية مميزة، شاعرة فصيحة، ملحنة وقادرة على الغناء، جريئة في حياتها وسلوكها، مقربة جداً من الخليفة: يجد

---

(١) الوزراء والكتاب،: ص ٢٠٨.

عندها الفهم والتسلية وأحياناً الطرب وإبعاد الغم. يذكر الأصفهاني أن الرشيد طلب منها مرافقته إلى الرقة فرافقته. وفيما كان بالمرج أحست بالغربة واشتاقت إلى بغداد. لم تجرؤ على مصارحته بحقيقة مشاعرها خوفاً من جعله يندم لحملها معه. فعملت شعراً، صاغت له لحناً، وغنت به:

من الطويل

ومغتـــربٍ بـــالمرجِ يبكـــي لشـــجوه   وقد غاب عنه المسعدون على الحبِّ

إذا مـا أتـاه الرَّكـبُ مـن نحـو أرضِـهِ   تنشَّـــق يستشـــفي برائحـــة الركـــب

فلما سمع الصوت علم أنها اشتاقت إلى بغداد وأهلها، فردّها.[1]

وفي مرة أخرى، كان الرشيد **في الرقة**، فاشتاق إلى أخته عليّة، فكتب إلى خالها يزيد بن منصور في إخراجها إليه. فأخرجها، وقد طربت عُلية لمنظر النواعير والمتنزهات التي استقبلتها على طريق الرقة، لكنها لم تحب فراق بغداد، كما كانت تخاف ركوب الماء، فقالت:

من البسيط

لـــولا الرجـــاءُ لمـــن أمَّلـــتُ رؤيتَـــهُ   مـا جُزتُ بغدادَ فـي خوفٍ وتغريـرِ[2]

وكانت أم جعفر، زبيدة، ابنةَ عم الرشيد وحبه الأول، وهي مثقفة أديبة، وكان لها أحياناً مجلس أدبي يؤمه شعراء محددون[3]. وقد شُغف الرشيد بزبيدة، بزبيدة، وظلت عنده في المقام الأول من المحبة والتقدير. لكن الخليفة الذي تتجول في قصره مئات الجواري، ويعطيه الشرع حق امتلاكهن والتسري بهن، كان لا بد له من الانشغال عن رفيقة العمر، فتتعامل زبيدة مع ذلك بتفهم وسعة صدر، إلا أن يطيل البعاد ويداوم على الانشغال بمحظية أو محظيات، فتدفعها غريزتها الأنثوية إلى ابتداع الأساليب في اجتلابه، وأبلغ أسلوب يفعل في الرشيد

(١) الأغاني: ١٩٢/١٠، وفوات الوفيات ١٠٠/٢.
(٢) م. ن. : ١٩٢/١٠.
(٣) الأغاني:١٩٢/١٠، وفوات الوفيات ١٠٠/٢.

هو المثير الأدبي. يذكر ابن المعتز «أن الرشيد كان بالرقة، وكان يستحسنها ويستطيبها فيقيم بها، وأطال المقام بها مرة، فقالت زبيدة للشعراء: من وصف مدينة السلام وطيبَها في أبيات يشوِّق أمير المؤمنين إليها أغنيته. فقال في ذلك جماعة، منهم النمري، قال أبياتاً أولها:

من البسيط

مــاذا ببغــداد مــن طيــبٍ أفــانينِ   ومـــن عجائـــبَ للـــدنيا وللـــدينِ

إذا الصــبا نَفَحــتْ، والليــلُ معتكــرٌ   فحرّشــت بــين أغصــان الريــاحينِ...

فوقعت أبياته من جميع ما قالوا، وانحدر الرشيد إلى بغداد. فوهبت زبيدة للنمري جوهرة، ثم دست إليه من اشتراها بثلاثمئة ألف درهم»[(١)]

ب – جواري الرشيد

لا بد من تصنيف الجواري في قصر كقصر الرشيد يحوي المئات منهن. إن الجارية ليست هي لصاحب القصر سوى رقم، لا يمكنه أن يعرفهن جميعاً، ولا أن تكون له علاقة حميمة بهن جميعاً. إنه يحميهن ويغار عليهن لأنهن من حريمه، وقد يكون لهن ظهور جماعي أو في جماعات أمامه بمناسبة احتفال أو حفلة أو غير ذلك. وتبقى الجارية هكذا في الظل إلى أن تلفت الرشيد إليها أو يذكِّره أحد بها. فإذا ما خرجت من الجمع المبهم إلى جناح الخليفة غدت محظية، فسيطرت على عواطفه وأفكاره ولياليه ومخدعه فترة تطول بقدر مواهبها وتفهّمها لنفسية الرشيد، أو بقدر ما يُبعد القدر عنها منافسة طامحة أخرى. وإذا ما دالت دولة المحظية لا تعود إلى الجمع المبهم بل تبقى في «منزلة بين المنزلتين»، منزلة المحظيات، لأن الرشيد قد يعاود العلاقة بمن سبقت له معرفتهن، وقد يحن إلى ذكرى أو يشعر بحاجة نفسية أو فنية أو حتى أدبية تعيد المحظية من الظل إلى الضوء.

---

(١) طبقات الشعراء،: ص ٢٤٦.

يذكر البغدادي أن الرشيد أمر الفضل بن الربيع بإحضار الأصمعي من بغداد إلى الرقة. يقول الأصمعي: «... فأدخلني على الرشيد، وهو جالس متفرد، فسلّمت فاستدناني... وقال لي: يا عبد الملك، وجهتُ إليك بسبب جاريتين أهديتا إليّ، وقد أخذتا طرفاً من الأدب أحببتُ أن تبوّر ما عندهما وتشير عليّ فيهما بما هو الصواب عندك... فحضرت جاريتان ما رأيت مثلهما قط. فقلت لأجلِّهما:...ما عندك من العلم؟ قالت: ما أمر الله به في كتابه، ثم ما ينظر الناس فيه من الأشعار والآداب والأخبار. فسألتها عن حروف من القرآن، فأجابتني كأنها تقرأ الجواب من كتاب. وسألتها عن النحو والعروض والأخبار فما قصّرت. فقلت:... فإن كنت تقرضين الشعر فأنشدينا شيئاً، فاندفعت في هذا الشعر:

من الخفيف

يا غياثَ البلادِ في كلِّ مَحْلٍ ... ما يُريدُ العبادُ إلا رضاكا

لا، ومن شرَّف الإمامَ وأغلى، ... ما أطاع الإلهَ عبدٌ عصاكا

ومرّت في الشعر إلى آخره. فقلت: يا أمير المؤمنين، ما رأيت امرأة في مسك رجل مثلها. وقالت الأخرى فوجدتها دونها... فقال: يا عباسي... ليُردّا إلى عاتكة ويقال لها: تصنع هذه التي وصفها بالكمال لتُحمل إليَّ الليلة..»[١]

إذا كانت شروط الرشيد في الجارية لتنال الحظوة صعبة، فهو بالمقابل سيجعلها في موقع مميز، ويعاملها بتقدير ويمنحها العز والسطوة حتى على قلبه. أما علاقته الحميمة بها، فسيريد بها أن تكون كأي علاقة طبيعية بين رجل وامرأة، سيتجرد عن سلطانه ومكانته ويطلب منها أن تعجب به لشخصه لا لموقعه، لجماله ورجولته وصفاته من كرم وعطف ومعرفة بفنون الحب. وقد يبالغ الرشيد في إضفاء الطابع العفوي على هذه العلاقة، فيحاول نظم الشعر متغزلاً بالمحبوبة، كما يفعل أي شاعر يتغزل بعروس شعره، ولا يأنف

---

(١) طبقات الشعراء: ص ٢٤٦.

الرشيد من ذكر الهيام والشوق والعذاب من الفراق والشكوى من استبداد المحبوبة. وقد يصل سلطان المحظية عليه إلى درجة أن تحرد أو تُعرض بسبب تقصير منه بحقها أو عدم وفاء منه بوعده لها، فيطلب الرضا بشعرٍ قد لا تسعفه شاعريته لإتمامه فيستعين بقريحة أول شاعر بمتناوله، متخذاً من الشعر سبيلاً للمصالحة. فيذكر الأصفهاني مناسبة كهذه ويجعل إطلاق أبي العتاهية من سجنه بالرقة بسبب بيتين أصابا ما في نفسه وأدّيا إلى مصالحة بينه وبين محظية مُعرضة. يقول الأصفهاني:

«غضب الرشيد على جارية له فحلف ألا يدخل إليها أياماً، ثم ندم فقال:

من الرمل

صدَّ عنّي إذ رآني مفتتنْ	**وأطال الصدَّ لَمّا أن فَطِنْ**
كان مملوكي فأضحى مالكي	**إن هذا من أعاجيب الزمنْ**

وقال لجعفر بن يحيى: اطلب لي من يزيد على هذين البيتين، فقال له: ليس غير أبي العتاهية» وكان أبو العتاهية في حبس الرقة لأنه رفض قول شعر الغزل، وهنا كانت فرصة أتت مصادفة. ولما قال أبو العتاهية:

عِزّةُ الحبِ أرتْه ذِلتي	**في هواهُ وله وجهٌ حَسَنْ**
ولهذا صرتُ مملوكاً له	**ولهذا شاعَ ما بي وعَلَنْ[(1)]**

قال الرشيد: «أحسنتَ والله، وأصبتَ ما في نفسي، وأضعف صلته». هكذا ادعى الرشيد أنه أصبح عبداً مملوكاً وقبل أن يكون للمحبوبة ذليلاً طوعاً، وأراد أن يشيع ذلك عنه. كل ذلك ليثبت أنه كسائر الناس يحِب ويحَب وتنتابه **مشاعرهم جميعها.**

أما ماردة فقد كان لها عند الرشيد مكانة كبيرة تخطت مكانة المحظية، فغدت مقربة منه حتى ما يطيق فراقها، ويحملها معها في سفره. وبسبب هذا

---

(١) الأغاني: ٤/ ٧٦

كانت معه في الرقة، ثم غدت فيما بعد أم ولد، حين أنجبت له المأمون. ويبدو أن الرشيد قرّر العودة إلى بغداد لأسباب مهمة، فعجّل بالانتقال وخلّف ماردة في الرقة. «فلما قدم إلى مدينة السلام اشتاقها، فكتب إليها:

من المتقارب

سلامٌ على النازحِ المغتربْ تحيةَ صبٍّ به، مكتئبْ

غزالٌ مراتعُهُ بالبليخِ إلى دير زكّى فقصِر الخشبْ

أيا من عانَ على نفسِهِ بتخليفه، طائعاً، من أَحبْ

سأستُرُ والسترُ من شيمتي هوى من أُحِبُّ بمن لا أُحِبْ

ولم تكن ماردة هي التي هجرت **وقطعت**، فأياً ما بلغت دالتها على الخليفة ما كان لها أن تتحرك وتنتقل **من دون** إرادة منه. وحُقّ لماردة أن تردّ الكرة إلى ملعب الرشيد ليدعوها إلى ملاقاته. ويبدو أنها لم تكن شاعرة، فيما كان أبو حفص الشطرنجي بتصرف ساكنات البلاط. «فلما ورد كتابه عليها أمرت أبا حفص الشطرنجي صاحب عُليَّة، فأجاب الرشيد عنها بهذه الأبيات:

أتاني كتابُك سيّدي وفيه العجائبُ، كُلُّ العجَبْ

أتزعُمُ أنك لي عاشقٌ وأنك بي مُستهامٌ وصَبٌّ

فلو كان هذا كذا لم تكنْ لتتركني نُهزَةً للكُرَبْ

وأنت ببغدادَ ترعى بها نباتَ اللذاذةِ معْ مَن تُحبْ

فيا من جفاني ولم أجفُهُ ويا من شجاني بما في الكتبْ

كتابُكَ قد زادني صبوةً وأسْعَرَ قلبي بِحَرِّ اللَّهَبْ

فهبْني، نعم، قد كتمتُ الهوى فكيف بكتمانِ دمعٍ سَرَبْ

فلما قرأ الرشيد كتابها أنفذ من وقته خادماً على البريد حتى حدَرَها إلى بغداد في الفرات، وأمر المغنين فغنوا في شعره»[1].

---

(١) الأغاني :٥٢/٢٢ ، والديارات ص ٢٢٥.

٢- الندمان والمرافقون والجلساء

أ- تشوق الندمان

إن استيطان الرشيد الرقة لم يقطع نهائياً صلته ببغداد، فكان يوزع أيامه بين العاصمتين مع بقاء القرار للرقة. ولما كان الرشيد لا يستغني عن مجالسه وخاصته وندمائه، فإنه كان يحمل معه إلى الرقة من يختار، ويخلف في بغداد من يشاء، كما سبق القول. ولئن كانت نفس الرشيد ترتاح إلى المقام في الرقة[١]، فإن إقامة مرافقيه فيها هي إقامة مؤقتة، مبنية على رغبة رشيدية، وتنتهي بانتهائها. لكن الأمر قد يطول فيثير حالات من التشوق والتراسل والعتاب ينجم عنها أبيات شعرية، وأحياناً قصائد، فريدة من نوعها.

يروي الأصفهاني عن إسحق الموصلي: «كنا مع الرشيد بالرقة، وخرج يوماً إلى ظهرها يتصيّد، وكنت في موكبه أساير الزبير بن دحمان. فذكرتُ بغداد وطيبَها وأهلي وإخواني وحُرَمي، فتشوّقت ذلك شوقاً شديداً. وعرض لي همّ وفكر حتى أبكاني. فقال لي الزبير: ما لك يا أبا محمد؟ فشكوت إليه ما عرض لي، وقلت:

من الكامل

أَسْعِدْ بدمعكَ يا أبا العوّامِ ... صبّا صريعَ هوىً ونِضْوَ سَقَامِ

ذكَرَ الأحبَّةَ فاستُجِنَّ وهاجَهُ ... للشوقِ نوحُ حمامةٍ وحمامِ

لم يُبدِ ما في الصدر إلا أنه ... حَيّا العراقَ وأهلَهُ بسلامِ

ودعاه داعٍ للهوى فأجابه ... شوقاً إليه وقاده بزمامِ

وعلمتُ أن الخبر سينمى إلى الرشيد. فصنعتُ في الأبيات لحناً. فلما جلس الرشيد للشرب ابتدأتُ فغنيته إياه. فقال لي: تشوقتَ، والله، يا إسحق

---

(١) كان الرشيد يستحسنها ويستطيبها، فيقيم بها. طبقات الشعراء،: ص ٢٤٦.

وشوّقتَ، وبلغتَ ما أردت. وأمر لي بثلاثين ألف درهم... ورحل إلى بغداد بعد أيام»[1]

وهذه الظاهرة تجعل الرشيد فريداً بين الخلفاء، إذ لم يكن يستغني عن رفاق مجالسه الأدبية والفنية، ينقلهم معه في تنقلاته، ويحصي عليهم حركاتهم فيما هم، في المقابل، يعرفون حركاته وسكناته. واللافت في هذه الظاهرة أن الرشيد، إذا انشغل عن ندمانه بأموره الخاصة، وأعطاهم بذلك إجازة حرة، كان له فيما بعد عودة إلى وقت تلك الإجازة: كيف أمضوه؟ يروي النويري عن إسحق الموصلي: «مُطرنا ونحن مع الرشيد بالرقة، مع الفجر. فاتصل إلى غد ذلك اليوم. وعرفنا خبر الرشيد أنه مقيم مع أم ولده المسماة سحر. فتشاغلنا عنه في منازلنا. فلما كان من غد جاءنا رسول الرشيد، فحضرنا جميعاً. وأقبل يسأل كل واحد منا عن يومه الماضي وما صنع فيه...» [2]

والندمان، على ما في هذه الحياة من ارتباط والتزام، كانوا يطلبونها لأنها مورد عطاءات دائمة وأخرى غير مرتقبة. من هنا كان قول العباس بن الأحنف مخاطباً الرشيد:

من الخفيف

إنمــــا حبَّــــب المســــيرَ إلينــــا   أننــــا نســــتطيب مــــا تســــتطيبُ

مــــا نُبــــالي، إذا صــــحبنا أمــــين الله هــــارونَ، أن يطــــولَ المغيــــبُ[3]

فما يحببهم بهذه الحياة،أنها طيبة بكل مافيها كيف لا، وهم مع الخليفة، يعيشون حياتهم بكل ملذاتها.

بقي أن نشير إلى أن جلساء الرشيد، المتنقلين معه، يحملون معهم «أدوات الشغل» لأنهم، مع الرشيد، في حالة استنفار دائم، كلٌّ في ميدانه. يروي

---

(١) الأغاني :٢٢٥/١٨، وأبو العوام هو الزبير بن دحمان.

(٢) نهاية الأرب :٥٠/٤.

(٣) ديوان العباس بن الأحنف: ص ٣٦.

الأصفهاني عن الأصمعي: «لما خرجت مع الرشيد إلى الرقة قال لي: هل حملت معك شيئاً من كتبك؟ فقلت: نعم، حملت منها ما خف حمله. فقال: كم؟ قلت: ثمانية عشر صندوقاً. فقال: هذا لما خففت، فلو ثقّلت كم كنت تحمل؟ فقلت: أضعافها..»[١]

ب- مغامرات الندمان

إنها مغامرات عاطفية أو ليلية يعيشها النديم في فترات الإجازة الحرة التي قد يهيئها الرشيد، أو في وقت مسروق يقتطعه النديم بإرادته، دون علم من الرشيد، إنما يكون بذلك قد ارتكب خطأ فادحاً لا يغتفره الخليفة إلا إذا أحسن النديم استخدام وقته المقتطع وأتحف الرشيد بقصة طريفة شرط أن يكون التعبير عنها أدبياً ويرافقها شعر ينشد أو يلحّن ويغنى، فيسهم في كسر رتابة الحياة اليومية، ويحمل إلى الرشيد الضَّجِر تجديداً يتطلبه بصورة دائمة، ويُحسن الإجازة عليه.

لكن ندمان الرشيد لم يكونوا جميعاً من الدالة عليه **بصورة يتجرؤون معها** على ارتكاب محظور اتكالاً على حسن تخلص متوقع واسترضاء يعرفون كيف يجعلونه مقبولاً. من كان يستطيع ذلك نديمان: إبراهيم الموصلي وابنه إسحق. وهما، فضلاً عن مواهبهما الكثيرة وثقافتهما الواسعة، وحسن منظرهما وروعة أدائهما والقائهما، مطربان، ملحنان، وشاعران ملهمان. فهما، بطبعهما الفني، يحتاجان إلى الإلهام ليبدعا، كما يحتاجان إلى الإبداع كي يُرضيا الخليفة. وهما كذلك بحاجة إلى الحرية والانطلاق ليحسا راحة جسدية ونفسية تهيئ للإلهام. ولهما أيضاً نمط حياة هو الذي ألفا الإبداع فيه: إنهما من أهل السهر، من أهل المنادمة؛ والشراب ركن أساسي في حياتهما. إنهما يشربان في مجالس الشراب والمنادمة عند الخليفة، لكن، إذا لم تعقد هذه المجالس، أحسا بالحاجة إلى البديل. والبديل هو احتساء الخمر في مكان نظيف ومنظر جميل، بيدٍ ناعمة ووجه ساحر. وهذا ما كانا يحاولان

---

(١) الأغاني: ٥/ ٢٧٣.

اقتناصه، وغالباً ما يجدانه في حانات الرقة، في أشدها نظافةً وأكثرها نقاءَ كفٍ وعتيقَ خمر.

يروي الأصفهاني عن إسحق الموصلي: «كان أبي يألف خمارة بالرقة يقال لها «بِشْرة» تنزل الهنيء والمريء. وكانت لها بنت من أحسن الناس وجهاً، فكان أبي يتحلاها. ثم رحل الرشيد عن الرقة إلى بلاد الروم، في بعض غزواته (فصار أبي يزورها ويقضي عندها أوقاتاً جميلة) فقال فيها:

من المتقارب

أيا بنتَ بِشرةَ ما عاقني … عن العهدِ بعدكِ من عائقِ

نفى النومَ عني سنا بارقٍ … وأشهقني في ذُرى شاهقِ

قال: وفيها يقول أيضاً من أبيات:

من الكامل

وزعمتِ أني ظالمٌ فهجرتِني … ورميتِ في قلبي بسهمٍ نافذِ

ونعم، ظلمتُكِ فاغفري وتجاوزي … هذا مقامُ المستجيرِ العائذِ(١)

ومن الأوقات المسروقة من صحبة الرشيد، والتي يعرف إبراهيم الموصلي استغلالها، هذه المغامرة يرويها الأصفهاني عن الفضل بن الربيع: «لما خرج الرشيد إلى الرقة أخرج معه إبراهيم الموصلي، وكان به مشغوفاً. ففقده في بعض المنازل أياماً، وطلبه فلم يخبره أحد بقصته» فلما عاد كان عليه أن يقدم للرشيد عذراً مقبولاً في خبر طريف. قال له الرشيد: «ويحك! ما خبرك، وأين كانت غيبتك؟ فقال: حديثي عجيب. نزلنا بموضع كذا وكذا، فوُصف لي خمّارٌ من ظرفه ومن نظافة منزله كيت وكيت.. أتيته... فوافيتُ أطيبَ منزل وأوسعَ رحل وأطيبَ طعام وأسخى نفس، من شاب حسن الوجه ظريف العشرة. فأقمت عنده. فلما أردتُ اللحاق بأمير المؤمنين، أقسم عليّ وأخرج لي من الشراب ما هو

(١) الأغاني.: ٥/٢٠٠.

أطيب وأجود مما رأيت. فأقمت ثلاثاً، ووهبتُ له دنانير كانت معي وكسوة، وقلتُ فيه:

من البسيط

سقياً لمنزل خمارٍ قصفتُ به — وسْط الرُّصافة يوماً بعد يومين

ما زلت أرهن أثوابي وأشربها — صفراء قد عُتّقت في الدّنّ حولينِ

حتى إذا نفِدَت مني بأجمعها — عاودتُهُ بالرِّبا دَنًّا بدَنَّين

فقال: «إزَلْ بِشينٍ» حين ودّعني — وقده لعُمرك، زلنا عنه بالشَّينِ

قال الرشيد: غنني هذا الصوت فغنيته إياه، وزمر عليه برصوما، فوهب لي الرشيد مئة ألف درهم، وأقطعني ضيعة. وبعث إلى الخمار فأحضره وأهدى إلى الرشيد من ذلك الشراب، فوصله. ووهبه إبراهيم عشرة آلاف درهم»[(١)]

وحين انصرف هو والمغنون إلى بيوتهم عندما طلع الفجر، أدركتهم رسل الرشيد تأمرهم بالحضور، فعادوا واستأنفوا ما كانوا فيه لأن نفس الرشيد اشتاقت إليه[(٢)].

وتتنوع مغامرات الموصلي، في أماكن حدوثها وأشخاصها، إنما موضوعها واحد: مغامرة شراب ومنادمة في إطار راقٍ مميز. ينقل الأصفهاني عن إسحق: «خرجنا مع الرشيد نريد الرقة، فلما صرنا بالموضع الذي يُقال له القائم نزلنا، وخرج يتصيد فخرجنا معه. فأبعد في طلب الصيد...» ولمح إسحق ديراً هناك، فتوجه إليه، وتكلم إلى راهبه الذي استضافه وحدثه عمن نزل به من كبار القوم ومواليهم. يقول الموصلي: «وعرض عليّ الطعام فأجبته... وأتاني بشراب وريحان طري

---

(١) م. س. ص ١٦٢. و«إزَل بِشِين» كلمة سريانية تفسيرها «امضِ بسلام» قالها له لما ودّعه. والرواية لا تستقيم ومضمون الشعر إلا ألا يكون مع إبراهيم سوى دنانير قليلة وهبها للخمار، ثم اضطر إلى رهن ملابسه ليتابع الشرب.

(٢) الأغاني. ٣٤٠/٥.

فشربتُ منه. ووكّل بي راهبة لم أر أحسن وجهاً منها ولا أشكل. فشربتُ حتى سكرتُ، ونمتُ، وانتبهت عشاء. فقلت في ذلك:

بـــديرِ القـــائم الأقصـــى	غـــزالٌ شـــادنٌ أحـــوى
بـــرى حبـــي لـــه جســـمي	ولا يعلـــمُ مـــا ألقـــى
وأكـــتُمُ حبـــه جُهـــدي	ولا، واللهِ، مـــا يخفـــى

وركبتُ فلحقتُ بالعسكر، والرشيدُ قد جلس للشرب، وطلبني فلم أوجد. وأخبرت بذلك، فغنيت في الأبيات ودخلت إليه. فقال لي: أين كنت ويحك!» فأخبرته الخبر، وغنيته الصوت «فطرب، وشرب عليه حتى سكر، وأخّر الرحيل في غدٍ» كي ينزل الدير، فيأكل مما أكلته، ويشرب مما شربت، وتخدمه الراهبة الحسناء التي وصفهتا. ثم «أمر للدير بألف دينار، وأمر باحتمال خراجه له سبع سنين»(١).

ج- تنافس الندمان

إذا كان ندماء الرشيد يجوبون المواقع ويخوضون المغامرات بحثاً عن طرفة يطرفون بها الرشيد، فإنهم أحياناً يكيدون المكائد بعضهم لبعض، مكائد فنية أو أدبية، تدهشه وتُسعده فتندى كفه. يروي الأصفهاني عن مخارق: «كنا عند الرشيد في بعض أيامنا، ومعنا ابنُ جامع. فغناه ابن جامع، ونحن يومئذ بالرقة:

الخفيف

هـــاج شـــوقاً فراقُـــكَ الأحبابـــا	فتناســـيتَ أو نســـيتَ الرَّبابـــا
حـين صـاح الغـرابُ بـالبين مـنهم	فتصـــاممتَ إذ ســـمعت الغرابـــا
لـــو علمنـــا أن الفـــراق وشـــيكٌ	مـــا انتهينـــا حتـــى نـــزورَ القِبابـــا
أو علمنـــا حـــين اســـتقلّت نَـــواهم	مـــا أقمنـــا حتـــى نَـــزُمّ الركابـــا

---

(١) الأغاني:. ٣٨٣/٥.

قال: فاستحسنه الرشيد وأعجب به واستعاده مراراً... وما سمعَ غيره، ولا أقبل على أحد؛ وأمر لابن جامع بخمسة آلاف دينار. ولما انصرفوا اجتمع إبراهيم الموصلي بمخارق وألقى عليه صوتاً على طريقة صوت ابن جامع الذي غناه، أحسنَ صنعةً منه وأجود وأشجى» وكان إبراهيم بحاجة إلى مخارق بسبب صوته القادر. وطلب إبراهيم من مخارق، إذا ما أتيا مجلس الرشيد بالغد، واستعاد الخليفة صوت الأمس من ابن جامع، أن ينطلق مخارق بصوته الجديد. يقول مخارق: «لما استوفى (ابن جامع) صوته لم أدعْه يتنفس حتى اندفعتُ فغنيت صوت إبراهيم، فلم يزل يصغي إليه، وهو باهتٌ، حتى استوفيتُه. فشرب وقال: أحسنت والله. لمن هذا الصوت؟ قلت: لإبراهيم. فلم يزل يستدنيني حتى صرت قُدام سريره... فأمر لإبراهيم بجائزة سنية، وأمر لي بمثلها... وجعل ابن جامع يشغب... والرشيد يقول له: دع ذا عنك، فقد والله استقاد منك وزاد عليك»[١].

إذا كانت معظم الأخبار التي ذكرناها تدور حول الرشيد، فلأن الرشيد كان رجل التاريخ في فترة حكمه، فاستحوذ على **عناية المؤرخين** والإخباريين، فضلاً عن أفكار الأدباء والعلماء. إنما للرقة وجه آخر، فيه عامة الناس وخاصتهم، وفيه وزراء وأمراء سكنوا قصورهم واستقبلوا فيها الشعراء، فتلقوا المدائح وأثابوا عليها؛ وفي الرقة كان ملقى للشعراء يجتمعون فيها اجتماعاً عابراً أو اجتماعاً دائماً إذا أقاموا فيها منتظرين فرصة حظ.

والصالحية تقع غرب الرقة وهي منطقة راقية فيها قصور الأمراء والوزراء. وهي غير الصالحية في بغداد. فالصالحية في بغداد منطقة مبتذلة يذكرها أبو نواس مع الكرخ على أنهما مرتاد له وللشذّاذ[٢]، فيما الصالحية في الرقة منطقة جميلة مميزة، قد يكون اختطها عبد الملك بن صالح، والأرجح أنها موجودة قبله وقصورها من بناء المهدي[٣].

---

(١) الأغاني:. ٢٣٩/٥.
(٢) الديارات :٢٤٩.
(٣) معجم البلدان: ٢٨٩/٣.

في الصالحية جلس جعفر بن يحيى «يشرب على مستشرف له، فجاءه أعرابي من بني هلال، فاشتكى واستماح بلفظ لطيف فصيح وكلام مثله، يعطف المسؤول. فقال له جعفر: أتقول الشعر يا هلالي؟ فقال: قد كنت أقوله وأنا حدث أتملّح به، ثم تركته لما صرت شيخاً. قال: فأنشدنا لشاعركم حميد بن ثور، فأنشده قوله:

من الكامل

لمن الديارُ بجانب الحُمسِ كمحطِّ ذي الحاجات بالنفسِ

حتى أتى على آخرها، فاندفع أشجع فأنشده مديحاً له فيه، قاله لوقته، على وزنها وقافيتها فقال:

من الكامل

ذهبت مكارمُ جعفرٍ وفِعالُه في الناسِ مثلَ مذاهبِ الشمسِ
ملكٌ تسوسُ له المعاني نفسُهُ والعقلُ خيرُ سياسةِ النفسِ
فإذا تراءتْه الملوك تراجعوا جَهْرَ الكلامِ بمنطقٍ حَمسِ
سادَ البرامكَ جعفرٌ وهم الألى بعد الخلائف سادةُ الإنْسِ
ما ضَرَّ من قصدَ ابن يحيى راغباً بالسعدِ حلَّ به أو النحسِ

فقال له جعفر: صف موضعنا هذا، فقال:

من الوافر

قصورُ الصالحية كالعذارى لبسن ثيابهنّ ليومِ عُرسِ
إذا ما الطَلُّ أثّر في ثراهُ تنفّسَ نَورُه من غير نفسِ
فتَغبِقُهُ السماءُ بصبغِ وَرْسٍ وتصبَحُهُ بكاسٍ عينُ شمسِ

فقال جعفر للأعرابي: كيف ترى صاحبنا يا هلالي، فقال: أرى خاطره طوعَ لسانه، وبيانَ الناس تحت بيانه، وقد جعلتُ له ما تصلني به. فقال: بل نُقرُّك يا أعرابيّ ونرضيه.»[١]

---

(١) الأغاني: ١٨/١٤٨.

د- غريب العشق

إنَّ قِصص العشق لا تكون دائماً بغاية البساطة، بل غالباً ما تكون معقدة، ولهذا تصبح مشهورة. ومن العشق الشاذ المعقد قصة سعد الوراق، و«كان في دكانه مجلسُ كل أديب. وكان حسن الأدب والفهم، يعمل شعراً رقيقاً... وكان لتاجر نصراني ابن اسمه عيسى، من أحسن الناس وجهاً وأحلاهم قدًّا وأظرفهم طبعاً ومنطقاً... وهو حينئذ صبي في الكتّاب، فعشقه سعد الوراق عشقاً مبرِّحاً، وصار يعمل فيه الأشعار. فمن ذلك، وقد جلس عنده في دكانه:

من البسيط

اِجعـل فـؤادي دواةً، والمـدادَ دمـي	**وهـاك فـابرِ عظـامي موضـعَ القَلَـمِ**
وصـيِّر اللـوحَ وجهـي وامحُـهُ بيـدٍ	**فـإن ذلـك بُـرْءٌ لـي مـن السَّـقَمِ**
تـرى المعَلِّـم لا يـدري بمـا كَلَفـي	**وأنـت أشـهرُ فـي الصبيان مـن عَلَـمِ**

ثم شاع بعشق الغلام خبره» فلما كبر الغلام مال إلى الرهبنة. فابتاع له والداه قلاية في دير زكّى. حينها «ضاقت على سعد الوراق الدنيا بما رحُبت، وأغلق دكانه، وهجر إخوانه ولزم الدير مع الغلام، وسعد، في خلال ذلك، يعمل فيه الأشعار. فمما عمل فيه وهو في الدير، وكان الغلام قد عمل شماساً:

من البسيط

يـا حُمّـةً قـد علـتْ غصنـاً مـن البـانِ	**كـأنّ أطرافَهـا أطـرافُ ريحـانِ**
مـا قايسـوا الشـمسَ بالشمّاس فـاعترفوا	**بأنمـا الشـمسُ والشّـمَّاسُ سِـيّانِ**
فقـل لعيسـى، بعيسـى، كـم هَراقَ دمـاً	**إنسـانُ عينـك مـن عـينٍ لإنسـان؟**

ثم إن «الرهبان أنكروا على الغلام كثرة إلمام سعد به ونهوه عنه... فأجابهم إلى ما سألوه من ذلك. فلما رأى سعد امتناعه منه شق عليه وخضع للرهبان ورفِق بهم ولم يجيبوه... فاشتد وجده وازداد عشقه حتى صار إلى الجنون، فخرق ثيابه، وانصرف إلى داره فضرب جميع ما فيها بالنار، ولزم صحراء الدير وهو عريان يهيم، ويعمل الأشعار ويبكي». يقول الصنوبري:

«عبرتُ يوماً أنا والمعْوَجّ من بستان بتنا فيه، فرأيناه جالساً في ظل الدير وهو عريان... قال: يا صنوبري، معك ألواحك؟ قلت: نعم. قال: أكتب:

من الوافر

بـديِنِكِ، يـا حمامــةَ ديـر زكّـى	**وبالإنجيـل، عنـدكِ، والصـليبِ**
قفـي وتحمّلـي عنّـي سَـلاماً	**إلـى قمـرٍ علـى غصـنٍ رطيـبِ**
عليـه مُسـوحُهُ وأضـاءَ فيهـا	**وكـان البـدرُ فـي حُلَـلِ المغيـبِ**
وقـالوا: رابنـا إلمـامُ سـعْدٍ	**ولا، واللهِ، مـا أنـا بالمُريـبِ**
وقُـولي: سـعْدك المسـكينُ يشـكو	**لهيـبَ جـوىً أحـرُّ مـن اللهيـبِ**
فَصِـلْهُ بنظـرةٍ لـك مـن بعيـدٍ	**إذا مـا كنـتَ تمنـعُ مـن قريـبِ**
وإن أنـا مِـتُّ فاكتـبْ حـول قبـري:	**محـبٌّ مـات مـن هجـرِ الحبيـبِ**
رقيـبٌ واحـدٌ تنغـيص عيشـي	**فكيـف بمـن لـه مائتـا رقيـبِ؟**

ثم تركنا وقام يعدو إلى باب الدير، وهو مغلق دونه... وما زال كذلك زماناً، ثم وُجد في بعض الأيام ميتاً إلى جانب الدير»(١)

قلت إن أشجع السلمي كان شاعر البرامكة بخاصة، وكانوا هم، بالنسبة إليه وجعفر منهم بالذات، محط الآمال، ومحققي الأحلام. ينقل الأصفهاني عن أحمد السلمي: «كنت أنا وأشجع بالرقة جلوساً، فمرّ بنا غلام أمرد، روميٌّ، جميلُ الوجه. فكلّمه أشجع وسأله هل يبيعه مالكه؟ فقال: نعم. فقال أشجع يمدح جعفر بن يحيى، وسأله ابتياعه له:

من الوافر

ومضـطربِ الوشـاحِ لمقلَتَيـهِ	**علائـقُ مـا لوصـلتها انقطـاعُ**
تعـرّضَ لـي بنظـرة ذي دلالٍ	**يـروع بمقلتيـهِ، ولا يُـراعُ**

---

(١) معجم الأدباء :١١٧/٤ – ١٢٢.

لحـاظٌ لـيس تُحجَـبُ عـن قلـوبٍ — وأمـرٌ فـي الـذي يهـوى مُطـاعُ
ووُسـعي ضـيّقٌ عنـه ومـالي — وضـيقُ الأمـر يتْبَعُـه اتّسـاعُ
وتعـويلي علـى مـال ابـن يحيـى — إليـهِ حَـنَّ شـوقي والنِّـزاعُ
وثِقـتُ بجعفـرٍ فـي كـل خطـبٍ — فـلا هُلْـكٌ يُخـافُ ولا ضَـياعُ

فأمر له بخمسة آلاف درهم وقال: اشترِه بها، فإن لم تكفك فازدَدْ»(١)

هـ – مظهر ترف

وإذا كانت الصالحية تزهو بقصورها التي عمرها الوزراء والأمراء، فإن الرقة كلها شهدت نهضة عمرانية أيام نزول الرشيد بها فكثرت فيها الدور العامرة والمتنزهات وأماكن اللهو والسمر، وبلغ أهلها من الترف مبلغاً كبيراً. فالناس على دين ملوكهم. وقد بلغ ترف الأمراء في الرقة مبلغاً استكثره الرشيد نفسه. يروي المسعودي عن إبراهيم بن المهدي عم الرشيد: استزرتُ الرشيد بالرقة فزارني. وكان يأكل الطعام الحار قبل البارد. فلما وُضعت البوارد رأى، فيما قُرّب إليه منها، جام قريصٍ مثل قريص السمك. فاستصغر القطع وقال: لِمَ صغّر طباخك تقطيع السمك؟ فقلت: يا أمير المؤمنين، هذه ألسنة السمك. قال: فيشبه أن يكون في هذا الجام مئة لسان. فقال مراقب خادمه: يا أمير المؤمنين، فيها أكثر من مئة وخمسين. فاستحلفه عن مبلغ ثمن السمك، فأخبره أنه قام بأكثر من ألف درهم. فرفع الرشيد يده وحلف ألا يطعم شيئاً دون أن يحضره ألف درهم. فلما حضر المال أمر أن يتصدق به... ثم ناول جام السمك بعض خدمه وقال:... انظر أول سائر تراه، فادفعه إليه...»(٢) هذه الصورة عن حياة الترف التي عرفتها الرقة أيام الرشيد، إلى جانب صور أخرى في مختلف مجالات الحياة، راحت تنمحي عندما غيَّب الموتُ الرشيد. لقد كانت نعمة زائفة، لم تلبث

---

(١) الأغاني: ١٨/١٦٣.
(٢) مروج الذهب: ٣/٧٦٣.

زمناً طويلاً، ثم زالت. ولا شك في أن أبيات أشجع السلمي التالية أفضل تعبير عما ألمّ بالرقة البيضاء، بعد أن كادت تصبح عاصمة الدنيا:

من الطويل

منـــازلُ هـــارون الخليفـــة أصـــبحت　　　لهـــنّ علـــى شـــاطي الفـــراتِ عويـــلُ

لبسْـــن حُلـــيَّ الملـــك ثـــم سُـــلبنها　　　فهـــنّ، ولا حلـــيٌ لهـــنّ، عُطـــولُ

يـــذكرني هـــارونَ آثـــارُ ملكِـــهِ　　　وذلـــك ذكـــرٌ، إن بقيـــتُ، طويـــلُ[1]

هاقد غابت شمس الرقة،وأصبحت منازل الرشيد خاوية على عروشها،لاتعرف إلا الحزن والبكاء على بانيها الذي غيبه الموت.

---

(١) الصولي، كتاب الأوراق،: ١٣٠.

خاتمة

هكذا وصلت الرقة إلى قمة ازدهارها زمن استوطنها الرشيد ثم سقطت من علُ، بعد موته. لكن المؤكد أنها لم تدخل فوراً عالم النسيان، كما رأينا سابقاً. ثم إن الرقة، إن فقدت مع الرشيد العز السياسي، ولم تعد قبلة أنظار الوفود والوزراء والأعيان، فهي لم تفقد أمرين مهمين: موقعها الجغرافي، الاقتصادي، الوسطي المتميز، وطبيعتها. فقد بقيت الرقة البقعة الجميلة، طالما بقيت ابنة الفرات وروافده ومتفرعاته، وبقي البليخ يروي أرضها ومتنزهاتها. الأديار بقيت الأديار، وبساتينها هي بساتينها، والنزول بها حَدَث أُنسٍ دائم، لذاهبٍ أو آتٍ. يكفي أن نقرأ الصنوبري، المتوفي في أوائل القرن الرابع الهجري لنحس، مع نبضه، نبضاً قوياً لحياة المرح والفرح التي كانت لا تزال تدب في رياض دير زكّى. فكأنه ترفّع عن مصائر السياسيين، وأطماع الطامعين، وبقي ملتقىً للأحبة، رمزاً للوحي الشعري، ومثار متعة لمحبي الجمال، يحتار المرء في أية ناحية من نواحيه يُقرّ طرفَه ليمتعه، أو سمَعه ليطربه، أو فمه ليذوق لذة لم يذقها في مكان سواه.

الباب الثاني
الرقة في الشعر العباسي

هي دراسة للشعر الذي قيل في الرقة، فكانت موضوعاً له، أو هدفاً، سواء في معالمها الجغرافية والجمالية، أو في أوضاعها الحياتية أو في ظواهرها الحضارية والترفيهية، أو في تأثيراتها النفسية والعاطفية في الشعراء.

وأكتفي، في هذه الدراسة، **بحدود الشعر** الذي يخاطب فيه قائله الرقة أو الرقاق الأخرى لأنني **عددته مجمع وحدات** تآلفت تحت اسم الرقة، وكذلك الشعر الذي يتحدث عن بعض المراجع أو الجهات المعروفة في الرقة، محاولاً الإلمام به جميعه، فلا أهمل منه شيئاً.

وأحاول في هذا الباب أن أدرس تفاعلاً حتمياً وحقيقياً بين الرقة والشعراء الذين أحبوها، فذكروها، وخلّدوا معالمها ونشروا المخبوء من جمالاتها.

وأتناول في هذا الباب فصلين من الدراسة: أولهما «الرقة في شعر ساكنيها»، في شؤونهم الحياتية، الجدية منها، اللاهية. والفصل الثاني هو «الرقة في نظر شعرائها»، ويتناول معالم الجمال الرقّي الذي أحبه الشعراء وتغنّوا به.

الفصل الأول
الرقة في حياة ساكنيها

تمهيد

اجتمعت في الرقة أخلاط من البشر لا تحصى، أمّتها لأهداف يصعب تحديدها. منهم من جاءها طلباً لعلم أو ثقافة نظراً لما **عرفت به أديرتها** ومكتباتها من كنوز الكتب، ولما عُرف عن رهبانها من معرفة بالثقافات العربية وغير العربية، وبعضهم جاء الرقة طلباً للرزق، أو حتى للغنى، خصوصاً بعد أن استوطنها الرشيد فغدت المركز الثاني للخلافة الإسلامية في أكثر فترات هذه الخلافة توسعاً وازدهاراً، فأصبحت موطناً ثانياً، أو حتى أولاً، للأعيان والأمراء والوزراء، ومن بينهم سلطان الإدارة وسلطان المال. وأمّها، كما رأينا، مدّعون ودجّالون، ورواة أخبار وصائدو جوائز. وقصد الرقة كذلك مجاهدون، من المسلمين الذين يرون في الجهاد ونشر الدعوة وقتال المشركين ركناً من أركان الدين، وسبيلاً إلى الاستشهاد الذي يضمن الجنة بعد الموت. من ذلك ما يرويه التوحيدي عن منصور بن عمار من أنه حضّ «الناس على الغزو في فناء دار الرشيد بالرقة. وطرحت امرأة من حاشيته صرة تصحبها رقعة قريء منها: رأيتك، يا بن عمار، تحضّ على الجهاد، وقد ألقيت إليك ذؤابتي، فوالله لستُ أملكُ غيرها. فبالله، ألا جعلتها قيد فارسٍ

غازٍ في سبيل الله تعالى، فعسى الله، جلّ جلاله، يرحمني بذلك. فارتجّ المجلس بالبكاء، وضجّ بالنحيب، وتعجب الناس من ذلك». [1]

هذه الحياة المتدفقة في الرقة احتاجت إلى متنفَّس، فكان ما في الرقة من جمال طبيعي، وما أنشئ فيها من حدائق وبساتين، ومتنزهات كثر التفنن في إخراجها حتى غدت نادرة المثال؛ ولم تعد مقصورة على حاجة أهل الرقة، بل غدت مقصد الكثيرين من عاشقي الجمال، وطالبي اللذة في أحضان الطبيعة، والباحثين عن الخمر المعتقة في الحانات والأديرة. ولعل ما قيل من شعر في وصف مروجها وبساتينها وأزهارها ومياهها، والتغني بلياليها والحنين إلى الذكريات فيها لا يضاهيه ما قيل في **أية بلدة أخرى في المشرق العربي.**

أولاً: شؤون الرقة الحياتية في الشعر

بعد وفاة الرشيد، فقدت الرقة الكثير من بريقها السياسي، وربما الاقتصادي، لكنها لم تفقد موقعها المهم وطبيعتها الفنية الجميلة التي تجعل منها منطقة سكنية مقصودة، ومنطقة ترفيه مشتهاة. وقد سكنها شعراء بصورة شبه دائمة أو بصورة مؤقتة أو عابرة. والشاعر هو ابن البيئة، يصف جمالها كما يذم قبحها، يمدح خيارها كما يذم شرارها. والرقة، بوصفها مدينة مهمة، كان لها قيمون على أمورها وعلى شؤونها الإدارية، إذ بقيت طويلاً مركزاً للولاية. وممن ألف الرقة البحتري الشاعر. فهو مولود في منبج من أعمال حلب، واتصل بخلفاء بغداد يمدحهم وينال أعطياتهم. وفي الطريق بين منبج وبغداد كانت الرقة عروساً مجلوة ومرفأً نهرياً مهماً بالنسبة لمن يريد الوصول إلى بغداد. ويبدو، من ديوان البحتري، أن علاقة سيئة قامت بينه وبين نهشل صاحب بريد الرقة. ولم نعرف إذا كان أصل العداوة أمراً شخصياً، أو إذا كان السبب عائداً إلى شخصية أبي نهشل الفاسدة إدارياً وخلقياً كما يصورها البحتري. وقد وجدنا في ديوانه قصيدتين يوجههما إلى الخليفة المتوكل يستنجد به باسم الرقة، وساكني

(١) البصائر والذخائر ٣٢٤/٢.

الرقة، لتخليصهم من أبي نهشل، فهو عنوان الفسوق في سلوكه وسوء التدبير في عمله، لذا، يجب عزله لأنه المثل السيئ للعمال في المناطق، ورمزٌ للمحاباة وعدم التجرد في إدارته، فضلاً عن سيرته الخاصة التي يمعن البحتري في وصف مستوى الفسوق الذي وصل إليه، مستخدماً كل لفظ ناب وبذيء لوصف هذه الظاهرة، فكأنه يستخدم اللغة التي تليق بالحديث عن فاسق. من ذلك قوله:

من الوافر

أميـرَ المـؤمنينَ، أمـا غيـاثٌ ... نؤمِّلُـه، فقـد طـال القنـوطُ

أبـى عمّالُنـا إلا فسـوقاً ... لكـلٍّ مـن أحبـتهم شـروطُ

هجاء مقذع سفيه تجاوزناه

فيـا ذُلّ البريـد ومُبرديـه ... إذا فضّـت خرائطَـه الخَـروطُ[1]

وفي قصيدة ثانية يمعن البحتري تفصيلاً في مساوئ أبي نهشل الذي صار معروفاً في جنبات المملكة، الذي لا يليق بخليفة المسلمين أن يحمي تحت جناحه فاسقاً مثله. لقد نهب بريد الرقتين بكفيه غير النظيفتين، وأساء لسمعته بسرعته إلى العمل المشين، فالعدل معه قد نُحِر، وظلمه عم الناس، وضميره يُباع بدانق. مما قاله:

إليـكَ، أميـرَ المـؤمنين، رسـالةً ... من الغرب تستقري فِجاجَ المشارقِ

أعيـذُكَ بـالنعمى مـن الله أن تُـرى ... قـدامى جنـاحِ المسـلمين الفاسِـقِ

أُغيـرَ بريـدُ الـرقَّتين غضاضـةً ... بمضـطربِ الكفـين، رَخْـوِ البنـائقِ

نعـى العـدلَ، شـرقيَّ الـبلادِ، بجَـوْرِهِ ... علينـا، ويـاع النـاسَ، ثَـمَّ، بـدانقِ[2]

---

(١) ديوان البحتري،: ١٢٢٥.

(٢) م.ن.: ١٥٤٤.

وكما تدخل البحتري لدى الخليفة ليرفع عن الرقة ظلم الشرير، نراه يطلب بالمقابل ولاية الرقة للخيّر، لقائد بطل ترتجف منه رماح الأعداء ويخافه من في أرحام نسائهم، كل الألسن تثني عليه، وجميع القلوب تحن إليه، فلو أضيفت الرقة إلى ولايته، والرقة مربوطة بقنسرين، فإن تلك نعمة يجود بها الله على المدينة، ويكون علينا دوام شكره لذلك. يقول البحتري مادحاً أبا سعيد محمد بن يوسف:

من الخفيف

يرجفُ الحلفُ في صدور قناهم	**وتحنّ الأرحامُ فيهم حنينا**
أو لم تُنْبِهِمْ بساحة سنجا	**رَ إلى آمدٍ، إلى ماردينا**
أَلْسُنٌ تنشرُ الثناء وأكبا	**دٌ تُثْني عليك عطفاً ولينا**
بل متى العقدُ من لوائك والرقْـ	**قَـةُ معقودةٌ بِقِنَّسْرينا**
نعمةٌ، إنْ يَجُدْ بها الله يوماً،	**لا يجِدْنا لشكرها مُقرنينا[1]**

ويبدو أن أمنية البحتري تحققت، فكانت المعجزة التي قلبت الرقة من البؤس إلى النعيم. فبعد أن كانت ظلمة غدت به نوراً وضياء. وبعد أن جفّت مياه الفرات ولفّ السواد البائس الرقة البيضاء، عادت الرقة مع أبي يوسف محط رحال المسافرين وملتقى أهل الثقافة والشعراء، وعمّها الرخاء. حتى مُناخها اعتدل، فأصبح قيظ الصيف فيها ربيعاً وليلها نهاراً. لكن الأمير رحل، وبرحيله ذهبت النعمة وعاد البؤس. يقول:

من الكامل

ما للجزيرةِ والشآم تبدّلا	**بك يا بن يوسف ظلمةً بضياء؟**
نضب الفراتُ، وكان بحراً زاخراً،	**واسودّ وجهُ الرّقّةِ البيضاءِ**

---

(١) م. ن: ٢١٦٥. وأبو سعيد هو ابن يوسف بن عبد الرحمن الثغري. كان من قواد حميد حميد الطوسي في حربه لبابك الخرمي، ثم صار من قادة الجيوش عند المعتصم. توفي في عهد المتوكل سنة ٢٣٣ هـ، وهو يُعد من أبطال العرب.

ولقد تُرى بأبي سعيد مرةً — مُلقى الرجالِ وموسمَ الشعراءِ

إذ قيظُها مثلُ الربيعِ وليلُها — مثلُ النهارِ، يُخالُ رَأْدَ ضُحاءِ

رحلَ الأميرُ محمدٌ فترحلَتْ — عنها غضارةُ هذه النعماءِ[1]

ورجلٌ خيّر آخر هو أبو الخطاب الطائي، واسمه حسن، كانت له يد بيضاء على الرقة، استحق كذلك المدح فقام به البحتري ورأى أنه لا يوفيه حقه:

من الطويل

فدتْكَ، أبا الخطّاب، نفسي من الردى — ولا زلتَ تُفدى بالنفوس ولا تفدي

فللرقة البيضاء، يوم اجتماعنا — يدٌ لك بيضاءٌ يقلُّ لها حمدي[2]

ولا شك في أن أكبر منة على الرقة قدمتها يد الرشيد، فجملتها، ونظمتها ووسعت في معاهدها وأغنتها. فأعماله فيها كثيرة، وذلك كان ضرورياً لتتمكن الرقة من تحقيق قفزتها النوعية وتتحول، من بلدة صغيرة، إلى عاصمة دولة كبيرة. من الأعمال الكثيرة هذه ثمةإشارة شعرية إلى حفر الرشيد نهراً كان به إحياء منطقة ميتة، وتولى أشجع السلمي تسجيل هذه اليد والمدح عليها. يذكر ياقوت أن «النيل نهر من أنهار الرقة، حفره الرشيد على ضفة نيل الرقة»[3]. «وقناة النيل التي حفرها هارون الرشيد تقطع الجزء الجنوبي من السور المستدير لحصن هرقلة من الغرب ومن الشرق؛ وهي قناة ترابية يبلغ عمقها قرابة ثلاثة أمتار، ويصل عرضها إلى قرابة عشرة أمتار، ويحدها كتفان ترابيان من الجانبين»[4]

---

(١) ديوان البحتري. ٧.

(٢) م. ن.: ٢٣٢.

(٣) معجم البلدان: ٥/٣٣٤.

(٤) قاسم طوير، بلاد الشام في العصر العباسي، المؤتمر الدولي الخامس لتاريخ بلاد الشام، الشام، آذار ١٩٩٠،: ص ٥٠٤.

قال أشجع السلمي:

السريع

أجــــرى الإمــــامُ الرشـــيدُ نـهـــراً	**عــــــاش بإجرائــــــه المــــــواتُ**
جــــادَ عليـــــه بريـــــقُ فيــــهِ	**وسِـــــرٌّ مَضّـــــمونِهِ الفُـــــراتُ**
ألقحــــــــــــه درّةً لقوحــــــــــاً	**يَرضـــــع أخلافَهـــــا النبـــــاتُ**
علـــــى ريـــــاضٍ لـــــه بنـــــاتٌ	**مـــــا ولـــــدتهنّ أمهـــــاتُ**
للمــــاءِ مـــــن فوقهـــا انتبــــاهٌ	**وللثـــــرى تحتهـــــا سُـــــباتُ**
فــــي جانبيــــــه وجانبيهـــــا	**أعنّـــــةُ المــــاءُ مُطلقـــــاتُ[1]**

ثانياً: معالم الرقة العمرانية

قلت: إن تسمية الرقة لم تبق مقصورة على الرقة البيضاء، بل إن ما أصابها من عمران أدى إلى توسعها فتواصلت مع الرقات الأخرى، ثم انضمت إليها الرافقة، والأرباض المحيطة، فغدت مجمعاً واسعاً، شديد التنوع، وإن كان الطابع المشترك لجميع مكوناته، هو وجود الماء وما يتبعه من خصب التربة وكثرة البساتين والحدائق. وفي كل مجال حياتي تحصل، بتداعيات عفوية، حالات سكانية ذات مستويات مختلفة، فتكون منطقة شعبية وأخرى راقية تختص بعلية القوم.

من هذه المناطق:

- قصور الصالحية

الصالحية، صالحية الرقة. فكل حديث عنها هو حديث عن قصورها وعن حدائقها المميزة. ومع أن اسم الصالحية تكرر، فهناك صالحية في بغداد، وصالحية قرب الرها، فالصالحية التي تعنينا هي قرب الرقة، عندها بطياس

---

(١) الصولي، الأوراق: ٨٦.

ودير زكّى[1]. كانت منطقة مميزة، اختصت بالأمراء، والأبنية فيها قصور. ويبدو أن هذه القصور كان يجمّلها فن العمارة، كما يزينها ما أُحدث حولها من حدائق تبهر العين بتنوع أزهارها، وجداولها التي تجعل الحياة تدب في أغراسها، فيتنفس زهرها بكل لون ورائحة. يقول منصور النمري:

من الوافر

قصـــورُ الصـــالحية كالعـــذارى لبِســـنَ حُلِـــيَّهنَّ ليـــومِ عُـــرسِ

تُقنّعهـــا الريـــاضُ بكـــل نَـــورٍ وتُضـــحكها مطـــالعُ كـــل شـــمسِ

مطـــلاّتٌ علـــى نُطَـــفِ الميـــاهِ دبيـــبُ المـــاءِ طيبـــةُ كـــلِّ غـــرسِ

إذا بَـــرَدَ الظـــلامُ علـــى هواهـــا تـــنفّس نَورُهـــا مـــن كـــلِّ نفْـــسِ[2]

ويتغنى البحتري بحدائق الصالحية التي تنوعت أزهارها تنوعاً عجباً:

أخـــذت ظهـــورُ الصـــالحية زينـــةً عجبـــاً مـــن الصـــفراء والحمـــراء[3]

- قصر السلام

ولا شك في أن قصر السلام الذي ابتناه هارون الرشيد من أهم قصور الرقة، وبقي لفترة طويلة أبرز معالمها «وآثاره فيها باقية إلى هذا العصر. وهي واقعة على ملتقى بالس والفرات، على مسافة مئتي ميل من ديار بكر، إلى الجنوب الغربي»[4]. والغريب أن هذا القصر، الذي كان في غاية الروعة ليصبح قصر الرشيد، ملك الدنيا في عصره، وإحدى أساطير ألف ليلة وليلة، لم يستحوذ على اهتمام المؤرخين، فلا نجد أحداً منهم قدم وصفاً له أو لأعاجيبه التي يشير إليها هذا البيت يرويه الأتليدي:

---

(١) معجم البلدان،: ٣/٣٨٩.

(٢) م. ن.: ٣/ ٣٨٩.

(٣) الديوان،: ص ٥.

(٤) نهر الذهب: ص ٣٧١.

من الكامل

فيـــه العجائـــب والغرائـــبُ نُوّعـــت فتحيـــرت فـــي نعتهـــا الأقـــلامُ[1]

فهل السبب هو ما يشير إليه البيت من أن الأقلام تحيرت في وصفه وعجزت عن إيفائه حقه، أو أن السبب هو غيرة الرشيد المفرطة على أملاكه ومملوكيه، فما كان ليسمح بكشف مكنونات حياته الخاصة لعامة الناس؟ أو أن السبب طغيان البشر على الحجر، فعظمة الرشيد كانت أهم بكثير من عظمة قصره، فكان للقصر أن يُمدح بكونه قصر الرشيد، إنما لا يزيد الرشيدَ قيمةً ذكرُ عجائب القصر أياً كانت. لنستمع إلى إبراهيم الموصلي يذكر قصر السلام:

من الوافر

سُـقيتَ الغيـثَ، يـا قصـرَ السـلامِ فـــنعمَ محلّـــةُ الملـــكِ الهُمـــامِ

لقـــد نشـــر الإلـــهُ عليـــكَ نُـــوراً وخصّـــك بالســـلامةِ والســـلامِ[2]

فالقصر محظوظ لأن الملك الهمام يقيم فيه، وتلك نعمة إلهية نشرت عليه النور وجعلته موطن السلام والسلامة.

وأوفى ذكر للقصر جاء على لسان أشجع السلمي، وهو، مع ذلك، وصف ضئيل، يعتمد الصورة المجملة وينأى عن التفاصيل، وهذه من طبيعة الوصف العربي القديم. وصورة أشجع تذكر جمال القصر، وهو ليس جمالاً محدثاً سريعاً، بل هو جمال تليد تتالت الأيام على نسجه. أما معالم هذا الجمال، فما هي؟ لا ندري. ويستبق أشجع أبا العيناء الذي سأله المتوكل: «كيف داري هذه؟ قال: «رأيت الناس بنوا دورهم في الدنيا، وأنت جعلت الدنيا في دارك»[3] فالرشيد فالرشيد اجتلى الدنيا في قصر السلام. والجلوة تكون للعروس، والعروس في أبهى حلة وأجمل منظر. فالخليفة اختار أجمل ما في الدنيا ليجعله في قصر

---

(١) إعلام الناس: ص ٩٩.

(٢) الأغاني: ٥/٢٩٩.

(٣) الديارات: ص ٩٠.

السلام. وهناك أمران لفتا أشجع في القصر: أولهما ارتفاعه الشاهق. فهو ناطحة سحاب بل أكثر، لأنه يتجاوز السحاب، فسقفه أعلى من سقف المطر، وهذا غلوٌّ مستحب في المديح. وثانيهما ما يحيط بالقصر من نبات وزهر، نسجته يد الربيع فبقي ربيعاً دائماً، وطرزته أصابع المطر فزها بالحياة. إنها صورة عامة، لم تفصّل معالم القصر وأجملت الكلام على حدائقه. يقول أشجع:

من الكامل

قصـــرٌ عليــــه تحيـــةٌ وســــلامُ	**نثـــرت عليـــه جمالَهـــا الأيـــامُ**
فيـه اجتلـى الـدنيا الخليفـةُ والتقـتْ	**للملـــــكِ فيـــــه ســـــلامةٌ ودوامُ**
قصرٌ، سـقوفُ المُـزنِ دون سـقوفِهِ	**فيــــه، لأعــــلامِ الهـــدى، أعــــلامُ**
نشـرتْ عليـه الأرضُ كسـوتَها التـي	**نســـجَ الربيـــعُ وزخـــرفَ الأرهـــامُ(١)**

ثالثاً: الوجه الآخر للحياة في الرقة

إن الحياة الشخصية في انطلاقها على سجيتها وإقامة علاقاتها بالآخرين وبالأماكن والارتباط بالمكان، من نقاط ضعف الإنسان، مذ كان الإنسان. والواقع أن تعلق الإنسان هو بالجزء من نفسه الذي يخلفه في مكان عاش فيه فترة من حياته، يتساوى في ذلك أن تكون فترة حزن أو فترة فرح.

١- المتنزهات والوقوف بالديار

المتنزهات في الرقة، من كل نوع، تنتشر على ضفاف الجداول والأنهار، في الطبيعة المكشوفة، كذلك في البساتين والحدائق والرياض. كما أنها تكون في منشآت مشرفة على جميل المنظر وكل منساب أو متدفق من الماء، كالأديار والحانات.

والمتنزهات، نادراً ما يقصدها الناس فرادى، بل يقصدونها جماعات، أو يلتقي الأفراد فيها فيصبحون جماعة يتشارك أفرادها في المكان وفي الآمال

---

(١) الصولي الأوراق: ١١٢؛ والأغاني :١٦٢/١٨. وفي الأوراق «فوق سقوفه».

المعقودة على المكان. واللقاءات، في المتنزهات ليست محدودة بجنس دون آخر، فالجنسان موجودان، متجاوران، متواجهان، مهيآن لكل المشاعر التي قد تراودهما، في انطلاقهما على سجيتهما. ويخيل إلينا أن المتنزهات في الرقة ورثت دور المنتجعات والغدران في حياة البدوي. ففي رحلة الانتجاع، تنزل قبيلة على غدير ومرعى، ثم تجاورها قبيلة ثم أخرى فثالثة أو أكثر، هناك يعيش الجميع حياة التجاور والمشاركة في أمور كثيرة. وهناك، وفي الطبيعة المكشوفة، أو في الخفاء عن العيون الجريئة، تنمو علاقات عفوية بريئة بين شاب وفتاة، ولا تلبث أن تتحول إلى علاقة مودة، فحب يُلهم الإخلاص أو الشعر. وتدوم العلاقة، ما دامت الإقامة. حتى إذا أفرغ المنتجع من محتواه فجف الغدير وانعدم الكلأ، يكون قد أزف الرحيل، وعودة كل قبيلة إلى موطنها، وذلك يعني فراق الأحبة. واللحظات الصعبة تكون في وقت ركوب الظعائن وغوصهن في الأفق **غير المتناهي،** في المستقبل المجهول، هل من عودة؟ هل من لقاء آخر؟ الله يعلم. إنما المعروف هو الإحساس بالتعلق، التعلق بالآخر، بالأرض الشاهد على اللقاءات، بذكريات الأيام الحلوة ولحظة الفراق المرة. وهذا ما ألهم الشعراء الجاهليين حنينهم إلى المرابع الفارغة، ووقوفهم بالديار المقفرة يتذكرون، يسترجعون اللحظات السعيدة، ويبكون للحاضر المؤلم.

إن القصة نفسها تتكرر في متنزهات الرقة. لقاءات تتم في ظروف قُصد منها التسلية والترفيه وقطف ما أمكن من لذات. قد لا تكون التجمعات قبلية، وقد لا تحيطها قوانين العادات والتقاليد المحافظة، لذا هي أسهل في انعقادها، وقد تكون أسهل في انفراطها، إنما لا مفر من آثارها في النفس والقلب، لا مفر من ذكرياتها تعاود المرء كلما مرّ بأماكن اللقاء. ليس الإقفار من الناس ضرورياً، ولا الإقفار من الحياة والنضارة، يكفي أن نفقد شخصاً معيناً لنحس بأن الدنيا أقفرت من الناس. لهذا نجد، في الغالب، مع كل وصف لرياض الرقة ومتنزهاتها، ذكريات تجربة عاطفية بلغت ذروتها في تلك المرابع. هكذا يستبدل شعراء الرقة بالوقوف على الأطلال، الوقوف على المتنزهات. وقد لا يكون البكاء هنا محتوماً كما كان هناك، هذه الوقفةهي: «وصف الطبيعة».

هذه المقدمة يتبناها الصنوبري ويراها بديلاً للوقوف بالديار، فإذا كان لا بد من وقفة على مكان ما لتذكر الماضي ولواعج التجربة العاطفية واستحضار طيف الحبيب، فهو يفعل ذلك في وقوفه على الروض ووصفه له، وذاك يغنيه عن وصف دارٍ خلت من ساكنيها واستقبلت عوامل الهدم تعمل فيها خراباً. ولربما تعرّض الصنوبري للّوم بسبب موقفه، وهو يتساءل: لِمَ اللوم؟ وما وجه الخطأ في ذلك؟ إن الأمر يعود إلى الاستجابة لمشاعر النفس وطبيعة أحاسيسها، فمن يحتاج إلى وقفة بالطلل والى الاكتئاب، هو إنسان مثير للشفقة، لكن من يقف بالروض يتملى من محاسنه ويصف جماله، هو من في نفسه جمال. فهل «نرى كلِفاً بأملحِ الروض إلا أملح الناس؟» يقول الصنوبري:

من البسيط

وصفُ الرياضِ كفاني أن أقيمَ على	**وصفِ الطلولِ، فهل في ذاك من باس؟**
يا واصفَ الروضِ مشغولاً بذلك عن	**منازلٍ أوحشتْ، من بعد إيناسِ**
قل للذي لام فيه: هل ترى كلِفاً،	**بأملحِ الروضِ، إلا أملحَ الناس؟[1]**

وفي عرضنا للوقوف بالرياض نبدأ بوقفة متوهمة للخليفة الرشيد. نقول متوهمة لأنها مصطنعة، تهدف إلى تقليد الناس، و**الشعراء** منهم. وهي محاولة من الرشيد **لإثبات** إنسانيته التي عادة ما تخفيها أوصاف شعرائه المادحين، إذا لم تخفها طبيعة حياته وقدراته التي لم تكن لأحد في عصره. فالرشيد كان متعلقاً بجاريته ماردة، أم ابنه المأمون، وقد حملها إلى الرقة لتكون بجانبه. وحين انتقل إلى بغداد وخلَّفها في الرقة، استبد به الحنين إليها، وتصور حياتها وما تفعله، قياساً على ما كانا يفعلان معاً حين كان بقربها. فهو لا يقف بالرياض بجسده، وإنما يقف بها ذهنياً وفكرياً، وبدل أن يستوحي الرياض ذكرياته، يتهم ماردة بأنها تتمتع وحدها بزيارة المرابع وأماكن اللقاء. ولعمري إنها مواقف مقلوبة لكنها في غاية الروعة:

---

(١) ديوان الصنوبري: ١٨١-١٨٢.

من المتقارب

سلامٌ على النازح المغتربْ تحيةَ صبٍّ به، مكتئبْ

غزالٌ مراتعُهُ بالبليخ إلى دير زكّى فقصرِ الخشبْ[1]

ولأشجع السلمي وقفة في رياض البليخ لا تلبث أن تنقله إلى ذكريات مغامرة عاطفية. ولا بد هنا من تسجيل ملحوظة تميز الوقفة بالرياض من الوقفة بالديار. فهذه الوقفة مغموسة بالألم لأن نهاية النجعة أمر محتوم بعوامل طبيعية لا قدرة للناس على التحكم بها. فالفراق هناك قهري، ولذا فهو مؤلم ويبقى مؤلماً مع كل وقفة بالديار المقفرة. أما الفراق بعد اللقاء في رياض الرقة فهو يأتي في نهاية التجربة العاطفية التي تكون قد أخذت مداها ووصلت بصورة طبيعية إلى منتهاها. لذا قد لا نجد فيها كمية من الألم القادر على الاستمرار مستعصياً على النسيان. وأشجع لا يروي لنا قصة عاطفية، وإنما يصور لحظة لقاء تجاوبت فيها العواطف وبدأت تتناغم تدريجياً، فيما يذوب تدريجياً جليد الخفر والتحفظ، إلى أن ينطلق اللسان وتتكشف المشاعر الخفية. وأهم ما في صورة أشجع ملامح المحبوبة، وأهم من هذا منطلق التجربة: لقد مرت به متكلفة التحية، فلفتته بملامحها الفاتنة المستعارة من البدر المنير، وبقدها الممشوق يصفه ويَدُل عليه القضيبُ المغروس فوق كثيب من الرمال. أما طرفها الفتيّ فساحر، وأما حديثها فمسكر، فيما يتدفق ماء الشباب فيها فتختال. بدأ اللقاء بالتحية واشتبك اللسانان بالحديث، وارتفعت الكلفة شيئاً فشيئاً، ودبت فيها نشوة جعلتها تكشف القناع، وتجاوز المحظور في حديثها، وتكلمت الخمر بلسانها. يقول أشجع:

من الكامل

ولربّ لابسةٍ قناعَ تحيةٍ حوراءَ تخطب حُسنَها الآمالُ

يصفُ القضيبُ على الكثيب قوامها ولها، من البدرِ المنير، مثالُ

---

(١) الديارات: ص ٢٢٥.

كسـتِ الحداثــةُ طرفَهــا ولســانَها	**خمــراً، ومــاءُ شــبابها مُختــالُ**
حتــى إذا مــا استأنسـتْ بحـديثها	**(وتجــاوب)[1] الــدملوجُ والخَلخــالُ**
وتســـرّعتْ فيهـــا سُـــلافةُ لـــذةٍ	**قــد جــال فيهــا البــاردُ السلســالُ**
كشـفت قنــاعَ الســرِّ دون حــديثها	**وتكلمـــتْ، بلســـانِها، الجِـــريالُ[2]**

وتنتاب البحتريّ عواطف الحنين إلى مرابع اللقاء بالأحباب، وتمر أمامه معالمها كشريط مصور: دُور البليخ وقصوره، صوامع دير زكّى، وساحات الرقتين وحلبات الخيل فيها... كلها تثير فيه الأشواق والذكريات فتهيم نفسه في أجواء الماضي وتتتبع ألآفه وأحبابه. يقول البحتري:

من المتقارب

ألا ليـــت شـــعريَ هـــل أَطـــرُقَنْ	**قصـــــورَ البلـــــيخِ وأفـــــدانها**
وهـــل أَرَيَـــنَّ، علـــى حاجـــةٍ،	**صـــــوامعَ زكّـــــى ورهبانَهـــــا**
وهـــل أطْلُعَـــنَّ علـــى الـــرّقّتينِ	**بِخَيـــــلٍ أحايـــــلُ سَـــــرعانها**
مَشـــــوقٌ، تـــــذكّر أُلاَّفَـــــهُ	**ونفـــسٌ تَتَبَّـــعُ أوطانَهـــــا[3]**

وللصنوبري سجل حافل بالتجارب العاطفية في معالم الرقة؛ لكل معلم منها قصة، ولكل قصة ذكرى وغصة. إنه الزمان يفرق الأحباب ويرميهم بالبعاد، ويجر الذيل على الربوع الآهلة فيحولها إلى قفر تألفه الوحوش الأوابد. ويعجب الصنوبري كيف يبعد عن الهنيّ وكان في الماضي لا يستطيع أن ينقل طرفه عنه، ويتوجه إلى دير زكى، فهو ملتقى المحبين، ومقرب المتباعدين، والموفق بين المتخاصمين، ولا مكان في الدنيا يعدله في التأليف بين إلفين. ومع تذكر دير زكّى تزداد لواعج الشاعر، ويثير فيه المرج صبابة ظنها الشاعر غافية إنما كشفها مرأى الماء والزهر والعشب في اخضرار هذا وصفاء ذاك...

---

(١) كلمة تخمينية، فالأصل فيه فراغ.
(٢) الأوراق: ص ١٠٧؛ والجريال: الخمر الشديدة الحمرة.
(٣) الديوان: ص ٢١٧٩.

لقد حملت نفسه الحساسة حملاً ثقيلاً من غرام وجوى وفراق وشوق، حملاً لو فُرض على الجن والإنس لناؤوا بحمله:

من الكامل

مَـنْ حـاكمٌ بـين الزمـان وبينـي	**مـا زال حتـى راضـني بـالبينِ**
وأنـا وربعـيّ اللـذين تأبَّـدا	**لا عِجْـتُ بعـدهما علـى ربعـينِ**
مـا لـي نأيـتُ عن الهنـيّ، وكنتُ لا	**أسـطيعُ أنـأى عنـه طرفـةَ عـين؟**
يـا ديـر زكّـى كنـتَ أحسـنَ مـألفٍ	**مـرَّ الزمـانُ بـه علـى إلفـينِ**
لـو حُمِّلَ الـثقلانِ مـا حُمِّلـت مـن	**شـوقي، لأثقـل حَملُـه الثقلـينِ[1]**

ولقد يصدف أن تتنافس الوقفتان: الوقوف بالديار والوقوف بالرياض في نفس شاعر كالبحتري اعتاد المطالع التقليدية والحفاظ على عمود الشعر الجاهلي، وأنس برياض الرقة وعانى لواعجها العاطفية، فيتلاقى في مطلع قصيدته الرقية الوقفتان: الأولى وقفة بديار مقفرة تستجلب لها المطر والسقيا تستمد منها مشاعر الألم المعتاد، والثانية وقفة حب للحياة وسعي وراء متعها وابتعاد عن الألم ونسيان لمن نأى وابتعد. لنستمع إلى البحتري في مطلع قصيدته النونية الطويلة يتغنى فيها بالرقة البيضاء:

من الكامل

يـا دارُ جـاد رُبـاكِ جُـودٌ مُسـبلٌ	**وغـدت تَسُـحُّ عليـكِ غاديتـانِ**
فـدعِ اذِّكـاركَ مـن نـأى، وانعـمْ فقـد	**دامـت لنـا اللـذاتُ فـي دامـانِ[2]**

وإذا كانت المقابلة السابقة هي بين موقفين للبحتري فإننا نجدها في مطلع قصيدة أخرى مدحية مقابلة بين نفْسين للبحتري: نفْس لا تعرف الحب الحقيقي وأخرى غرقت في الحب حتى أودى بها الهوى. وفي رأينا أن الفريقين هذين في نفس البحتري لا يبعدان عن الموقفين السابقين المعبرين عن نوعين من العلاقات

---

(١) معجم البلدان: ٤١٩/٥،و الديارات: ص ٢٢٣.

(٢) الديوان ٢٣٧٦:. ودامان قرية قرب الرقة.

العاطفية: نوع يمثل الحب والتعلق، والحزن للفراق والأسى من الابتعاد القسري، ونوع آخر يمثل العلاقات العابرة تقطف اللذة السريعة ولا تخلف أسىً ولا جوىً ولا حزناً. ولعل البحتري كان يدرك هذا الصراع الذي يجري في نفسه فأراد إقناعنا بأن العلاقة التي عاش أجواءها في الرقتين ليست علاقة سطحية سخيفة وإنما هي علاقة حب حقيقي يضرم نار الشوق في الكبد، وتحرق القلبَ منه نارُ البعد. فالذكريات نار في نار بقدر ما كانت الحياة في التجربة حياة نضرة، والعيش عيشاً رقيقاً. ولا بد من اعتراف كثيراً ماكتمه الشاعر: إنه عشق صادق جعله يذل للمحبوبة فتتمادى في دَلّها لتؤجج وجده. ولم يكن وجده على قلبه إلا برداً وسلاما:

من الطويل

فنفسي فريقا قسمةٍ: أغفل الهوى ... فريقاً، وأودى شُغلُهُ بفريقِ

وفي كبدي نارُ اشتياقٍ كأنها، ... إذا أُضرمت للبعد، نارُ حريق

لذكرى زمانٍ، بان منّا، بنُضرةٍ ... وعيشٍ، مضى بالرَّقتينِ، رقيقِ

كتمتُكَ، لم أخبركَ عن ذُلِّ عاشقٍ ... تمادى به وجدٌ ودَلُّ عشيقِ

ويقع أشجع السلمي في ما وقع فيه البحتري من الخلط بين التجربتين الشعوريتين البدوية والحضرية، لأنه، مثل البحتري، اعتاد النظم وفق عمود الشعر الجاهلي ونظام القصيدة الجاهلية، ووجد نفسه في الرقة ينظم لنفسه، لا لخليفة أو أمير، ويعبر عن انفعالاته إزاء الطبيعة المزهوة بنضارتها، في جو من حياة تضجّ بالأخلاط من الناس وبالنساء من كل طبقة ولون. فيه يسهل الوصول إلى المعشوقة وتضعف القيود الاجتماعية. والخلط الذي وقع فيه اشجع يعود إلى رغبته في نقل تجربة بدوية صرف إلى جو الرقة. والتجربة هي في ترقب البدوي ليوم الدجن، أو اليوم الممطر الغائم الذي تضعف فيه الرؤية، يغتنم الفرصة ليتسلل إلى خباء المحبوبة الذي لا يجرؤ على اقتحامه، لا في النهار المشرق ولا في الليل الصافي، خوفاً من عيون الرقباء. هذه الفرصة تهيئ له الاستمتاع بوقت طويل مع المحبوبة، لكنه وقت نفسي قصير، شأن كل أوقات السعادة. فليلة كهذه ينقلها أشجع إلى رياض البليخ، تختلف عن سائر الليالي. إذ في الليالي الصافية يقضي الشاعر معظم ليله في مراعاة نجوم

السماء لأنه مسهّد، حيران، مشتاق يرسل إلى المحبوبة الطيف ويستقبل منها الطيف. أما هذه الليلة التي لفّت البليخ بغيومها وجادت عليه بأمطارها، فلم تعد ليلة طويلة يرقب فيها السماء والنجوم، بل غدت قصيرة. لماذا؟ لأنه تسلل إلى المحبوبة، فهي وحدها بإمكانها تقصير الليل الطويل. لذا يدعو أشجع للبليخ بأن يدوم عليه المطر سجالاً! ويلتبس علينا أن نفهم فحوى هذا الدعاء، هل لأن المطر يمنح الخصب والحياة؟ أو لأن المطر وما يصحبه من غيوم تحجب الرؤية فيظل باستطاعة الشاعر التسلل إلى المحبوبة وتقصير ليله الطويل بجانبها؟ يقول أشجع في مطلع قصيدة رقية:

من الكامل

يا بارقاً خَلَبَ البليخَ غمامَهُ — لا زال منكَ، على البليخِ، سِجالُ

كم ليلةٍ بكَ، لا أراعي نجمها، — قصُرتْ، وأرديةُ الظلامِ طِوالُ[(١)]

نعم تطول أردية الظلام في الصحراء، أما في مرابع الرقة فالحياة كثيراً ما تكون، في الليل، أكثر حيوية ومجالاتِ متعةٍ ولذة.

والصنوبري لا ينجو من الوقوف هذه الوقفة الملتبسة بين الديار والرياض. ومع أنه، في طبيعة حياة الصنوبري، لا وجود لدمن كالتي يخلفها ارتحال القبائل، حيث بعد كل إقامة وارتحال بقايا تزرع في الأرض التي شهدت أيام سعادة وهناء. وهذا الذي يُزرع، إن لم يكن أثافياً وبعر أرآم، فهو أي شيء يتخلف عن العلاقات واللقاءات ويتجذر في الذهن والنفس فيصبح الوقوف به أو عنده، كالوقوف بدمن الديار، مصدر ذكريات تبعث الحنين تارة والألم طوراً. ولسائل أن يتساءل: كيف يقف شاعر متحرر كالصنوبري بدمن ديار لم يعرفها ليدعي الشوق ويأسف لما أصابها؟ والجواب أن الصنوبري، **مثل جميع شعراء** العرب حتى في القرن الثالث، كان عليهم أن يمدحوا. فإذا فعلوا، كان عليهم الالتزام بالهيكلية التقليدية للقصيدة، ومنها الوقوف بالديار. لكن الديار التي يقف بها الصنوبري، والتي تبدو لأول وهلة دياراً بدوية صحراوية، لا تلبث معالمها أن تتضح في مناطق من الرقة، في بالس

---

(١) الأوراق: ص ١٠٧.

وأرض الرقتين وزعريّا وكفربلاط، حيث لا إقامة لقبائل ولا ارتحال، إنما قد يختلف المنظر باختلاف الفصول، فتمرع الأرض في الربيع والصيف، وقد تجرّد من حليها في الخريف والشتاء. ومع أن الديار التي يقف بها الشاعر هي في الرقة والرقتين، فإننا نفتقد عند الصنوبري العاطفة والحيوية التي نعرفهما لديه في حديثه عن مرابع أنسه. فيبدو الشاعر كالمتأني، الذي يختار صوره ثم يختار لها الكلمات، محاولاً أن يفلسف أموراً لا تحتاج إلى فلسفة. فالصورة الأولى التي يختارها «لمنازله» هي صورة الخطوط التي يرسمها خطاط ويداه ترتعشان، فهي خطوط مهتزة، ملتوية، لا اتجاه لها. ونحن لا نعرف هي خطوط ماذا؟ هل هي خطوط رُسمت في رمل مثلاً؟ أو هي خطوط تشكلت من آثار وبقايا لا ندري ما هي؟ فبهذا الإجمال يختلف الصنوبري عن الشاعر الجاهلي الذي يلتقط التفاصيل الصغيرة ويتوقف عندها، لأن لهذه التفاصيل معنى واضحاً ودوراً تؤديه في وقفة الشاعر، فيما لا تكون لها هذه القيمة في منازل الصنوبري، بل قد لا يكون لها أصلاً أي وجود. والصورة الثانية، المفلسفة التي يقدمها الصنوبري هي صورة الأشراط، والأشراط ثلاثة كواكب، تجود بأدمعها على المنازل. والمقصود واضح، وهو أن الأمطار تسقيها. والشاعر الجاهلي عادة يقول ذلك بصورة عفوية، لكن الصنوبري لا ينطلق من انفعال حقيقي تجاه صورة المطر يسقي الديار، فذلك قد يكون ذا معنًى نسبي في بلد كالرقة تكثر فيه الأنهار **والسقيا**. لذا، وفي غياب التأثر العاطفي الانفعالي، يلجأ إلى الصورة الذهنية، فيطلق افتراضاً: شرط المنازل، لكي تكون دياراً يقف بها الشاعر ويتأمل،أن تكون الكواكب قد بكت فجادت عليها بدموعها. ونحن نعرف أن المطر والسيل يرسمان خطوطاً في الدمن الرملية، ولعل الصنوبري يحاول بهذا أن يفسر ما يقصده بخطوط رسمتها يد خطاط مرتعشة، يقول:

من الكامل

أمنــازلي اللائــي كــأني أُرعشــت	**فـــي خطهـــن أنامـــلُ الخطّـــاطِ**
شـرطُ المنـازل أن تقـول، إذا خلـت،	**جــادت خلالــكِ أدمــعُ الأشــراطِ**(١)

(١) ديوان الصنوبري: ص ٢٧٧.

والمتابع للصنوبري، في وصفه مشاعره تجاه المنازل يتبين بوضوح تكلف المشاعر. فالمشاعر العفوية تصدر مرة واحدة وتأخذ اتجاهاً محدداً: هي مشاعر شوق أو غضب أو استياء. لكن الصنوبري يفترض خيارين في مشاعره، والافتراض انتاج عقلي، وهو غير الانفعال العاطفي. وخيارا الصنوبري هما:عاطفة الشوق وعاطفة الغضب. هو يشتاق إذا وقف بالديار وهو يغضب إذا اكتشف فيها أثر العفاء. فالوقفة تصورية افتراضية لا وقفة حقيقية انفعالية.يقول:

من الكامل

لـي وِقفـةُ المشـتاقِ فيـك فـإن بـدا ... أثــرُ العفــاءِ فوِقفــةُ المشــتاطِ[1]

في هذه الوقفة المتكلفة بالديار التي يقفها الشاعر، يتابع الوصف المجمل لبقايا الإقامة، ويرسم بحركة غامضة ما يصيبها من عفاء. إنه يذكر الدمن، ولا نعرف ماذا في تلك الدمن، ويذكر أن الريح هي التي تأتي عليها فتقصِّر تدريجاً ما طال منها وظهر للعين، إلى أن تلتصق بالأرض. فنحن هنا،أيضاً، نتلقى صورة غامضة: ما الذي فعلاً يصيب ما علا من الدمن؟ وكيف تعالج الريح ذلك؟ولعله يحاول الاجابة في البيت التالي، واصفاً عنف الرياح عن طريق ما تصدره من أصوات زمجرة غير مفهومة، تذكّر تارة بزمزمة المجوس وتارة بتراطن الأنباط:

من الكامل

دِمـنٌ تظـلُّ الـريحُ تُهـبط مـا سـما ... للعــين منهــا أعنــفَ الإهبــاطِ
مـا بـين زمزمـةِ المجـوسِ حفيفُهـا ... فيهــا، وبــين تــراطنِ الأنبــاطِ[2]

وتبقى الوقفة تقليدية، على رغم تكلفها، إنما لا بد من أن تكتمل بذرف الدموع. والدموع غالباً ما تستثيرها الذكريات. وذكريات البدوي تمثل فترة من حياته في قرب من يحب،وفي أُلفة له؛ إنما ذكريات الصنوبري، كما هو الشأن في مجتمع اللهو والعبث، هي ذكرى ليلة. وليلة الصنوبري كانت في بالس،

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٢٧٨.
(٢) م. ن: ص ٢٧٨.

والذكرى أطلقت سراح الدموع التي كانت مربوطة في محاولات التعزي، فطفق الشاعر يبكي:

من الكامل

حلّـت ربـاطَ الـدمع، ليلـةَ بـالسٍ، ذِكَـرٌ حَلَلـنَ، مـن العـزاء، ربـاطي[1]

ومع ذكر بالس،وهي بلدة غرب الرقة، يتخلص الشاعر من قيود المحاكاة والتقليد، ويعود إلى عالمه، ويدب فيه الحنين إلى أرضه التي بعدت عنه أو بَعُد هو عنها، فصارت تفصله عنها بلاد ومدن كزغريّا وكفربلاط.

هيهـاتِ أرض الـرقتين ودونهـا أعـلامُ زغريّـا وكفـرُ بـلاط[2]

وفي نهاية الوقفة الملتبسة بين الديار والرياض تندمج الوقفتان وتفقد الدمن معناها التقليدي القائم على العفاء والإقفار، وما تخلت عنه الأيدي لعدم نفعه، وتصبح دمن الرقة ضاجة بالحياة، حافلة بمعالم الجمال،زاهية بأثواب مختلفة الألوان، إذا هطلت عليها الأمطار لم تخلّف فيها خطوطاً رملية تمحوها الرياح،بل تخلّف فيها زهراً ونضارة. يقول الصنوبري:

من مجزوء الكامل

دِمَـنٌ كسَـتْها مـن طـرا ئـفِ وشْـيِها أيـدي القِطـار

بـين ابيضـاضٍ واخضـرا رٍ واحمـرارٍ واصـفرار

خُضـرُ الغصـون تميـل فـي حافاتهـا مثـلَ العِـذارِ

مـن فـوق غـدران تفيـ ض وفـوق أنهـار جـواري[3]

---

(١) ديوان الصنوبري:٢٧٨

(٢) م. ن : ٢٧٨.

(٣) م. ن: ٢٧٨.

فأين هذه الدمن من تلك؟ دمن في الجنة ودمن في العدم! ولئن ارتبطت زيارة الطيف في الشعر القديم بالوقوف على الأطلال،أو في إعادة النزول في أماكن شهدت سابقاً تجربة الحب، فإن الرقة، البعيدة عن الدمن المقفرة، هي كلّها مرابع للعشاق ومنابتُ تغرس فيها الذكريات الجميلة.

وبمقابل الوقوف بالديار والوقوف بالرياض،يطالعنا عند الصنوبري موقف حنين إلى الرياض،رياض الرقة بالذات، وهو عنها بعيد. ابتعد الشاعر جسدياً، لكنه بقي في تلك الرياض عاطفياً. ولا غرو فهو قد حمل معه بين ضلوعه داء يورثه الشوق، والشوق يصعّد الزفرة بعد الزفرة، والأنّة بعد ألأنّة، تسقيها دموع تسحّ على الخدين. ويتدخل الرفيق الدائم،المصاحب أو المتوهَّم، يحاول ردّ الشاعر إلى الصواب: ينصحه بالتماسك، بالصبر، بالنسيان. ويجيب الصنوبري: وهل ينسى الحبّ؟ وهل يشكو المحزون؟ فإذا ما تحولت النصيحة إلى لوم،تمردت نفس الشاعر، بل تمرّد قلبه، إنه مرهون بالرقتين، وإنه يقبل الارتهان ولا يريد الفكاك منه.

يقول الصنوبري في مطلع قصيدة رقية:

من الخفيف

أنَّ شـــوقاً، وللمحـــبّ أنـــينُ	**حـين فاضت علـى الخـدودِ الجفـونُ**
آه مـــن زفـــرةٍ ينشّـــئها الشـــو	**قُ، وداءٌ بـــين الضـــلوعِ دفـــينُ**
كيف يسلو الشجيُّ أم كيف ينسى الصّـ	**ـصَبُّ، أم كيـف يـذهلُ المحـزونُ؟**
لا تلمنـــي بـــالرقتين، ودعنـــي	**إن قلبـــي بـــالرقتين رهـــينُ(1)**

٢- طيف المحبوب

ولئن حاول المحزون النسيان فإن زيارة الطيف تحيي الذكريات الغافية، وتؤجج نيران الشوق، فإذا ما زار المحبوب خيال الشاعر، فإن البعيد يقرب والغافي يستيقظ. وكيف للطيف، رغم المسافات التي فصلت بينه وبين الشاعر، أن يهتدي

---

(١) الديارات: ص ٢٢٢.

إلى الرقتين؟ فهل فيهما منازل على طريق حجه كما زَرود والعقيق على طريق الحاج من العراق إلى مكة؟ ومع أن الموقف عاطفي بامتياز، والصورة شاعرية محض، فإن الصنوبري لا يمسك نفسه عن تركيب لغز ذهني عناصره الفراق وفريق الحبيب، والبين والطيف: فالطيف المرتحل مع فريقه لا يلبث أن يتسلل من بين الجماعة ويعود إلى الشاعر. هكذا يتلاشى البين الذي يُبعد المحبوب،فيغدو المتباعد داني المتناول يتلقفه الصنوبري ويخلو به، نديماً، أي نديم! نديماً معشوقاً،محباً، منيلاً غير بخيل، يعتنقه ويقطف الورد من خديه، وينتشي بارتشاف خمر ريقه. والطيف يتكلم، ويفضي بمكنونات نفسه، فتبدو صدى لما في نفس الشاعر: الصب المشوق، لاقى ما لاقاه، وكتم في قلبه ما كتم، وتألم في سره مثله، وفاضت دموع عينيه صباحاً ومساء فغدا سكره من فرط الألم وفيض الدموع صبح مساء. فهل هناك ما هو أروع وأبدع من هذا اللقاء؟ فعلام إذن لوم اللائم ودعوته إلى العزاء والسلو؟ لا العزاء يحلو له، ولا السلوَّ يريد، فهو لا يطيقه ولا يتحمله. أما من يدعي صداقته بتقديم هذا النصح إليه فما هو بالصديق الناصح، ولا هو في نصحه صادق. قال الصنوبري:

من الكامل

أمـا الخيـالُ، فمـا يـزال يشـوقه ... يـدنيك منـه، علـى البُعـاد، طُروقُـهُ

أنّـى اهتـدى للـرقتين، كأنمـا ... بـالرقتين زَرودُه وعقيقُـهُ

يـدنو إذا مـا البـين بـان بقربـه ... عنـا، وأزمـع بـالفراق فريقُـهُ

نعـم النـديمُ أرى ووردي خـدُّهُ ... فـي النـوم منتشـياً، وخمـري ريقُـهُ

أفضى إلى الصبِّ المشوقِ بكُنْـهِ مـا ... لاقـى بـه صـبُّ الفـؤادِ، مَشـوقُهُ

هَجَـرَ الصـبوحَ مـع الغَبـوق وإنمـا ... فـيضُ الـدموعِ صَـبوحُهُ وغَبوقُـهُ

يـا ناصـحاً مـا زال يُتبـع نصـحَه ... غِشـاً إذا نصـح الصـديقَ صـديقُه

قلـت: العـزاءُ يُـرام، لسـتُ أرومـه ... قلـتَ: السلوُّ يطـاقُ، لستُ أطيقـه[1]

(١) ديوان الصنوبري: ص ٤٢٩.

ولئن اعتاد طيف المحبوب الإلمام بالشاعر في الصحراء وعند الدمن المقفرة، فهو يمكن أن يلمّ بشاعر رقي، في الرقة العامرة، دون وجود قفار،إنما تكون القفار هي المسافات الطويلة التي يجتازها الطيف ليصل إلى الرقة. فالطيف يحب التسلل إلى الرقة. فهل هذه الرغبة كمينة في الطيف الذي يزور،أو في المكان الذي يُزار، أو في المحب المتشوق للزيارة؟

في الرقة حطت رحال أشجع السلمي ورفاقه، وقد بلغ الإعياء منهم مبلغاً جعلهم ينامون كالقتلى، أو كمن سقاه المسير خمره حتى أغفاه. لقد كانت المسافة طويلة من البلد الحرام، من بطن العقيق إلى الرقة البيضاء.لكن الطيف يتنقل ولا يسير، يجتاز المسافات ولا يتعب، يتخطى الصعوبات والمهالك، ليلمّ بالحبيب، إلماماً لطيفاً. إن طيف سعاد جاء أشجع بعد المنام، رسولاً من المحبوبة، يداوي البعد، ويلُمُّ الشّعث، ويعتذر عن التقصير في الوداع ساعة الرحيل. مشكورة هي سعاد: تبخل بالسلام، وهي تفارق، ثم تجود بزيارة في المنام، زيارة هوىً وحب. يقول أشجع:

من الخفيف

حيّ طيفاً أتاك بعد المنام	**يتخطى إليك هولَ الظلامِ**
حيِّهِ إذ أتاك بالرقة البيـ	**ـضاء يسري من البلاد الحرامِ**
جاز بطن العقيق نحو سُكارى	**من عُقارِ المسير، صرعى، نيامِ**
هِجعوا عند أَيْنَقٍ ثم لفُّوا	**ثِنْيَ كفٍّ بفضل ثِنْيِ زمام[١]**
لَمَّت الشعثَ، من سُعادَ ومنا،	**رسُلٌ بيننا من الأحلامِ**
بخُلتْ بالسلام عنا وجادت	**بهواها وطيفِها في المنام[٢]**

---

(١) يقصد أنهم ناموا في المكان الذي يسمى أنيق وقد لفّ كل منهم طرف زمام مطيته على على طرف أصابعه، خوفاً من هربها أو تعرضها للسرقة.

(٢) الأوراق: ص ١١٧.

فطيف المحبوب يزور متخطياً الظلام لاتهمه الأهوال، ولربما أتى من الحجاز قاصداً الرقة البيضاء، فهو أهل للتحية.

٣- أيام الشباب

وإذا كان البعد يورث الشوق، فهناك بُعد آخر في الزمن يورث الحسرة، إنه فقد الشباب والطعن في السن. ولعل الرقة، بما تهيئه من أساليب متعة لا يبعد عنها الإغواء والطيش، لم تخلق إلا للشباب، فأيامها دائماً ربيع وصبا، وأزمانها دائماً هوى وعشق، كما يقول الصنوبري:

من الكامل

وكـــأنّ أيــــام الصِّـــبا أيامُهـــا   وكـــأن أزمـــانَ الهـــوى أزمانُهـــا(١)

والحسرة على الماضي تسترجع الماضي. فمع الشباب المتدفق الحيوية، نشاط مستمر في العلاقات والمغامرات العاطفية: البُعد مرفوض، والفراق ممنوع، والإقامة دائمة بجانب الأحباب. كان الهوى مطية، والعنان بيد الشاعر: يحسن القيادة ويتصرف بالمطية كيفما شاء. لكن الحاضر هنا، والحاضر مُرّ: خمسون عاماً ليست عمراً فاتكاً، وهي ليست عمر اللذات العارمة. الدهر كان له بالمرصاد يخفف غلواء طيشه ويعدّل الكثير في رغباته.وفيما كان اللهو أخاً له وصنواً، صار هو واللهو ابني ضرتين: متباعدين، متنافرين. ويعود الصنوبري إلى الرفيقين المتوهمين في كل وقفة بالديار، أو حتى في كل توقفٍ عند محطة الذكريات، يطلب العون، ويسألهما أن يأخذا عنانَي مطية الهوى التي استعصت عليه. يقول الصنوبري مخاطباً مرابع الرقة التي عرفته شاباً:

من الوافر

تُرانـــا واصـــليكَ، كمـــا عهـــدنا،   وصـــــالاً لا ننغِّصـــــهُ بِبَـــــينِ؟

ألا يـــا صـــاحبيَّ، خـــذا عِنـــانَي   هـــواي، ســـلمتُما مـــن صـــاحبين

---

(١) الديارات: ص ٢٢١.

لقــد غصــبتنيَ الخمســونُ فتكــي	**وقامـــت بـــين لـــذاتي وبينـــي**
وكــان اللهــوُ عنــدي كــابن أمّــي	**فصـــرنا، بعـــد ذاك، لعلتـــين**[1]

ومع تقدّم العمر يصبح الماضي إذن أجمل من الحاضر، يعود إليه المرء ويرتاح. فإذا ذهب الصبا لا يعود الحاضر مشرقاً، فيما يتحول الإشراق إلى الماضي. يرى الصنوبري أن وجه الزمان الذي كان طلقاً، غدا كالحاً. الطبيعة لم تتغير حقاً، إنما تغيرت طبيعة الشاعر وصار يميل إلى الحياة في الماضي.

ففيه كان يلبس ثوب الشباب فضفاضاً، يسحب ذيله تيهاً وعجباً، وكان يحيا حياة عِزٍّ راقٍ. كان هو المرغوب، يُخطب وُدُّه ولا يخطبُ ودَّ الغانيات، ولا يرعى لهن حقوقاً. اللذات جميعها بمتناوله، لا رقيب، لا حسيب،ولا من يمنع ولا ما يعيق، لم يكن عليه سوى أن يختار، ولقد كان يختار:

من الكامل

إنّ الزمـــانَ غـــدا بوجـــهٍ كـــالحٍ	**مـــن بعـــد مـــا كنـــا نـــراه طليقـــا**
أيـــامَ أســـحبُ فضـــلَ أيـــام الصِـــبا	**فـــي ظـــل عـــيشٍ لا يـــزال أنيقـــا**
بالرّقّـــة البيضـــاءِ إذ ترعـــى المهـــا	**حقـــي، ولا أرعـــى لهـــنّ حقوقـــا**
أغـدو علــى اللــذات غيــر مراقِــبٍ	**منعـــاً، ولا متخـــوّفٍ تعويقـــا**[2]

هذه الوقفة عند المفترق العمري لها ارتداد عميق في النفس، عندما يكون الواقف من مرتادي الرقة، من معتادي التقاط اللذات في ربوعها. فالامتناع هنا ليس مجرد انسحاب، إنه سقوط من شاهق، من عزّ واسع، وخير وافٍ إلى حرمان يقلب الأدوار.

ولا شك في أن معاناة الشاعر من التقدم في العمر أكبر من معاناة عامة الناس. فالشاعر، وخصوصاً في وجهه الغزلي، يعيش، فنياً على الانفعالات العاطفية، والانفعالات تغذيها العلاقات بالجنس الآخر.والجنس الآخر، لدى

---

(١) الديارات: ص ٢١٩ (العلة: الضرة)

(٢) م.ن: ص ٢٢١.

الشاعر الغزل، نادراً ما يكون ملخصاً في امرأة واحدة. إنه بحاجة إلى تجربة عشق دائم. والعشق لا يدوم للمرأة الواحدة إلا في حالات خاصة.فتجددُ التجربة العشقية هو في أساس الإلهام الإبداعي للشاعر الغزل، ولو كانت التجربة **مخفقة** وسببت له الألم النفسي، بل تكون التجربة عميقة ومنتجة فنياً بقدر ما تسبب من ألم. فالشاعر الذي يعيش لحظات السعادة والصفاء والهناء نادراً ما يبدع متحدثاً عن هذه اللحظات. إنما يبدع إذا تألم من هجرٍ أو من خيانة أو من إخفاق... وفي تعبيره عن الألم قد يتذكر لحظات السعادة ويتحدث عنها بحسرة، ويتشوق إليها.

وإذا كان الشاعر، في تجربة الألم يتذكر لحظات المرح التي لم يقدِّرها حق قدرها في حينها، فإنه، في تجربة التقدم في العمر يحن كثيراً إلى أيام الشباب، حتى ليغدو هذا الحنين هاجساً عنده يتجلى بمظهرين: المظهر الأول هو حال نفي واستنكار ورفض. إنه يرفض الاعتراف بالواقع، ويحاول تأكيد أن الحسان لا زلن يحمن حوله ويطلبن وده. والحالة الثانية حالة الإقرار، يرافقها الحنين والأسى والحسرة. وقد يزيد الشاعر في إظهار أساه في رغبة منه لاواعية لاجتلاب انتباه الجنس الآخر فيحظى منه بعناية كافية، ولو عن طريق العطف و«جبر الخاطر». وقد يُفرط في ذكر الصبا وأيامه ومغامراته و **العمر** الذي ضاع في اللهو والعبث، في محاولة تعويض: صحيح أن زمن الصبا يضيّع صاحبه إذا لم يحسن استخدامه في مناحي الجد، والصنوبري ضيعه زمنُ صباه:
من المتقارب

زمــان الصــبا فــارطي والصِّـبا ... لســالكِ طُــرْقِ الصِّـبا فــارطُ[(١)]

وتبدو وقفة الصنوبري حيال ذكرى أيام الصبا كوقفة **البدوي بالديار**. إنه يستمطر لها السماء غيثاً، ويغوص فيها مستعيداً ما كان يرفل فيه من حلل، وهو عنها غافل. وأول ما يأتي إلى فكره كثافة شَعره آنذاك. والشعر تاج المرء، وهو كثيف داكن في أيام الشباب، ولا بد أن يكون الشاعر فقده أو فقد معظمه.

---

(١) الديوان: ٢٩٩. (وفارطي: مضيّعي).

والغريب أنه لا يذكر الشيب، لأنه، كما يبدو، كان يشكو الصلع. **فما أحيلى** الأيام التي كان المشط والماشط يحتفيان بلمته! فالشعر أحد عناصر زهو الشباب، والشباب، في زهوه، يظن أن الصبا يدوم له طول العمر، فيختال في ثوب من الغرور ليس لأحد أن ينزعه عنه:

من المتقارب

سقى الغيثُ عهدي إذ لِمّتي	**حفيٌّ بها المشطُ والماشطُ**
وإذ لي غشاءٌ من البأوِ لا	**يطمع في قشطه القاشط**[1]

ويبدو أن شبان الرقة كانوا يستخدمون النوق لتنقلاتهم، حتى إلى مغاني لهوهم، فيختارونها مكتملة، حسنة التدريب ويحسنون العناية بمظهرها.

والصنوبري كانت له إحدى نوق الشباب، واختارها عائطاً، أي هي بكرة وأدركت الإلقاح فلم تحمل، دون أن تكون عاقراً. ولعل ذلك أحفظ لشبابها وحيويتها. ولذا يصعب على مُعلِّق الزمام الوصولُ إلى تعليقه، فيبطئ بطئاً شديداً، وإذا ما أُرخي لها العقال اندفعت اندفاع ثور وحشي عابر للأمكنة.

على هذه الناقة كان الصنوبري يقصد أماكن لقائه بمن يهوى، لا هياباً، ولا متحاشياً، ولا متلكئاً، أو خائفاً من ثرثرة اللاغطين. في طريق الهوى كان يمضي قدماً، ووَتْرُه لقوس الهوى كان سريعاً، والآخرون سواه يبطئون، فهو **إذاً** متميز بسرعة الإغواء، بسرعة اجتذاب الحسان، والاستيلاء على قلوبهن. أما ميدان مغامراته فشطوط الهنيّ، لا يبعد عنه، ولا يقصيه هدف أو غرض يهمه فيشتط به عنه. يقول الصنوبري في ذلك كله:

من الوافر

وإذ ناقتي بَعْضُ نُوقِ الفرا	**تِ لكنها ناقةٌ عائطُ**
شديدٌ تلكؤها في الزما	**مِ من أيةٍ ناطها النائطُ**

---

(١) الديوان:ص ٢٩٨. والبأو: التيه والكبر.

متى أُنشطت مِلْعِقال انبرتْ كما ينبري حَشْوَرٌ ناشِطٌ

أَؤُمُّ بها حيث أمَّ الهوى وإن أكثرَ اللَّغَطَ اللاغِطُ

ومَغْطيَ في القوس، قوسِ الهوى، سريعٌ إذا أبطأ الماغطُ

فما شطَّ بي عن شطوط الهَنيْ يِ هَمٌّ ولا ماط بي مائطُ[1]

٤- المنادمة والسمر

تحدثت سابقاً عن حانات الرقة ومن زارها من مشاهير الشعراء **والمغنين و رجال** السياسة، كما تحدثت عن الأديار وما أسهمت فيه من مجالات الترفيه. والقارئ للشعر الذي قيل للرقة يجد إشارات إلى ليالي أنس وطرب، ويجد حنيناً إلى هذا الموقع أو ذاك من مواقع تلاقي الخلان، إنما لا يجد أبداً صورة واضحة ومفصلة لما كان يجري. وهذا شأن العرب: عندهم هوس بالتلميح والإجمال.

وقبل أن أعرض للشعر المتغني بالشرب والمنادمة، لا بد من القول: إن رقي الحياة في الرقة تطلّب رقياً في أساليب الترفيه.وقد ذكرت، من أماكن اللقاء والسلوى، الرياض والبساتين والحدائق، وهذه، في الغالب، مجالات سلوى نهارية. أما الليل فيحلو فيه السهر في مجلس فتية يعرفون قيمة اجتماعهم ويراعون حق الجلساء، تمرّ عليهم ساقية جميلة أو فتى أمرد يمتازان بصباحة الوجه وحسن التصرف وتقبُّل الجلساء. قد تكون الجلسة في حانة، أو تكون في دير، أو تكون في دار مهيأة لذلك. ولِمَ لا تكون أحياناً في حضن الطبيعة، على شاطئ نهر أو جدول، حينما يكون الجو صافياً والبدر طالعاً؟ ولا بد، هنا كذلك، من الإشارة إلى أن الشعراء نادراً ما تناولوا المجلس بالتفصيل، إنما قد يتناولون الندمان أنفسهم في وصفهم أو في تصرف لهم أو سلوك. وأكثر ما يصرحون به هو الانطباع والذكريات والمشاعر، فضلاً عن وصف الخمر.

---

(١) الديوان: ص ٢٩٩. وناط: علّق؛ والحشور: الثور الوحشي الملزز الخلق؛ وماط: دفع ونحّى.

والشرب قد يكون عن حاجة طاغية تتطلبه بأي ثمن.وهذا الشرب بعيد عن **الشاعرية والأنس** ورقي الأحاسيس. فهو انقياد لعادة، وممارسة غريزية للذة محرمة. أما أهل المزاج فلا يشربون إلا في إطار هيئ ليكون مغرياً، أهم عناصره «الخضرة والماء والشكل الحسن»،فهذه مقومات مجلس المنادمة.فإذا فقد عنصر الوجه الصبوح قد يتم الشرب انفرادياً، وبمزاج، إذا كان الإطار يسر النظر ويريح النفس، يقول الصنوبري:

من المديد

قــــد أَحـــدقَ الـــوردُ بالشـــقيقِ	**خــــــلالَ بســـــتانِكَ الأنيــــقِ**
كأنــــــــه حولـــــــه وجـــــوهٌ	**مستشـــــرفاتٌ إلـــــى حريـــــقِ**
فاشــرَبْ علـــى ذا الشـــقيق كأســـاً	**تَشْـــرَبْ عقيقـــاً علـــى عقيـــقِ**[1]

فالأحمر الغالب على ألوان البستان يذكِّر بلون الخمر. والحريق الذي يوحي به لون الورد وشقائق النعمان يذكر بوجوه تتدفق الحيوية فيها، تصبغها بالاحمرار، فتذكِّر بالحريق. كل ذلك سوّغ الدعوة إلى الشرب.

ورغم ولع الصنوبري بوصف الطبيعة، **ينصبّ وصف** مجلسه، في بطياس حيث الصالحية ودير زكى، على الندمان والخمر والساقي، فضلاً عن مشاعره تجاه المجلس. وأول هذه المشاعر هو الحنين إلى بطياس،ففيها عاش الأيام الطيبة مع جلاّسه، فكانت له خير موطن؛ وكانت مجالسه مجالس سمر ومنادمة على شراب رائق، لا يتقبله إلا من يَدَي ساقٍ شابَهَ الريم في رشاقته، وشابهَ قضيب البان في قده الممشوق وليونة حركته وتلوّيه؛ أما بطنه فضامر، وأما خدّه فسرق حمرة الورد، والورد أيضاً في لون قمصانه. أما الآس فقد صنعه إكليلاً توّج به رأسه. أفي مثل هذا، يُلام الشاعر على عشقه؟ أو يلام على الشرب حتى يسكر، ويكون سكره سكرتين: سكرة العشق، وسكرة الخمر؟ وحق له

---

(١) الديارات: ص ٢٢١.

أن يردّ على من يطلب منهم الصحو: وعلامَ الصحو؟ ومن ماذا الصحو؟ مِن سكرة الحب، أم من سكرة الكأس..؟

لقد كانت التجربة عميقة في نفس الشاعر، تجذرت في قلبه ومشاعره، فلم يعد بإمكانه نسيانها، ومن أراد أن ينسى فلينس، أما الصنوبري فلن يفعل، مهما طال الزمن:

من البسيط

إنـي طربتُ إلـى زيتـون بطيـاس	**بالصـالحية بـين الـورد والآسِ**
من ينس عهدهما يوماً فلستُ لـه،	**وإن تطاولـتِ الأيـامُ، بالناسـي**
يا موطناً كان من خير المواطن لي	**لمـا خلـوتُ بـه مـا بـين جُلاّسـي**
وقائـلٍ لـي: أفِـقْ، يومـاً، فقلـتُ لـه:	**من سكرة الحب أم من سكرة الكاس؟**
لا أشربُ الكأس إلا من يدَي رشأٍ	**مهفهـفٍ، كقضـيب البـانِ ميّـاسِ**
مـورَّد الخـدِّ، فـي قُمـصٍ مـورَّدة	**لـه مـن الآسِ إكليـلٌ علـى الـراس**
قـل للـذي لام فيـه، هـل تـرى خلَفـاً	**يا أملحَ الروض، بل يا أملحَ الناس![١]**

وفي ختام قصيدة رقية طويلة، يعرّج البحتري على الذكريات الجميلة في المرابع الجميلة، وهي ذكريات أيام كادت تكون طويلة محملة بالهموم، تحداها وتغلب عليها إذ قطعها في رياض الرقة غارفاً من اللهو كل قريب التناول، سهل الجنى. كان حينها في قمة حيوية الشباب وتدفقه، فلم يصعب عليه تحدي الزمان وسرقة اللذات، كل جديد من اللذات من غرة الزمان، جاعلاً عين هذا الزمان تطرف. ولم يكن في مغامراته وحده بل كان معه رفقة، خير رفقة من خير قوم: فتية من آل «ناجية». فكم وَسِعَ نهار الرقة وليلها من مغامرات! يقول البحتري:

من الكامل

(١) معجم البلدان: ٤٥٠/١.

ولــــربّ يـــومٍ قـــد قبلـــتُ بقَمْـــرِهِ … وقطعتُـــــه فــــي ظـــلّ لهـــوٍ دانِ

وطرفـتُ فيــه، مشــمّراً فــي شِـرَّتي … بطرائـــف اللـــذاتِ، طــرفَ زمـــاني

مــع فتيــةٍ مــن آل «ناجيــةَ» الألــى … أحيَوا فخـارَ «مجاشـعٍ» و«أبـانِ»[١]

قلنا إن من شروط الشرب الراقي وجود المنظر الجميل والوجه **الصبيح**، لأن شرب الخمر في الوحدة والعتمة هو معاقرة. والشاعر لا يكون عادة مجرد متفرج إذا وُجد في روض وبين أصحاب، ومعهم الساقية والساقي،إنما يعيش جواً متماوجاً تختلط فيه الأشكال والألوان، الحي منها وغير الحي. بل إنه يرتقي فوق الأحاسيس وتصبح الرؤية عنده رؤية بالذات، بالنفس والقلب، وهما مصدر الأحاسيس، وهذا سبب الاختلاط الذي يعيشه.

فالبحتري وُجد في جو كهذا: وردٌ في الروض، وردٌ في الخدود، ووردٌ في الكأس، إنه **يحار** إلى أي ورد ينظر ومن أي ورد يشرب. ويغدو الشرب هنا حاجة نفسية تسمح لذات الشاعر بأن تخرج مكنوناته الغائرة في أعماق اللاوعي، فيطفو الشوق الدفين الذي طالما حاول دفعه وإخفاءه في حالة الصحو، وتكون له فيه متعة، والمؤلم قد يُمتع أحياناً، وللألم لذة يعرفها من جرّبها.

وجو البحتري على درجة عالية من الرقي، يدل على ذلك أدوات المجلس. فالخمرة لا يشربونها من باطية أو في كاس مبتذلة، إنها في زجاجة من أفخر أنواع الزجاج لأنه أكثرها شفافية، فإذا نظر الجليس إليها، لم ير الزجاجة وخُيل إليه أن الخمرة معلقة هكذا، محمولة على كف الساقي، بقدرة ساحر.

وجو البحتري عبق، تختلط فيه المشمومات كما اختلطت فيه المرئيات حتى ليصعب التمييز بينها، للخمرة نسيم عطر، كالنسيم الذي يعطره الروض حين تهب عليه الرياح، بعد أن يكون الندى قد أغفى عليه. وللخمرة، حين تتنفس فواقع تتفتق على سطحها، تلتمع كما تلتمع النجوم معكوسة على صفحة شفافة لخد صبية حسناء. هكذا تتداخل الحواس، ويختلط السمع بالشم، فكأن

---

(١) الديوان: ص ٢٣٨٠.

الشاعر يطفو فوق الواقع المادي، ويعيش حالة روحانية، وهو، لما يُسق الخمرة، ولسوف يسكر، كالعادة، سكرتين حين يأخذ الكأس من يد غزال أحور العينين، فاترِ الطرف كسيرِه، تكاد الخمرة تَسكر، هي، من النظر إليه، قبل أن تفعل فعلها في الشارب. فهل الخمرة هي التي أسكرها الساقي، أم هي السكرة الأخرى للشارب؟ ويستمر الغزال، يقدم سكرة الخمرة وسكرة الطرف، يبدي ويعيد، ثم يبدي ويعيد... يقول:

من الكامل

فاشرب على زهر الرياض يشوبه	**زهرُ الخدودِ، وزهرةُ الصهباءِ**
من قهوةٍ تنسي الهمومَ وتبعث الشْـ	**ـشَوقَ الذي قد ضلّ في الأحشاء**
يخفي الزجاجةَ لونُها فكأنها	**في الكفّ قائمةٌ بغير إناء**
ولها نسيمٌ كالرياض تنفّست	**في أوجه الأرواح والأنداءِ**
وفواقعٌ مثلُ النجوم تردّدت	**في صحنِ خدِّ الكاعبِ الحسناءِ**
يسقيقها رشأٌ يكاد يردُّها	**سكرى بفترة مقلةٍ حوراءِ**
يسعى بها، ويمثلها من طرفه،	**عَوداً وإبداءً على الندماء[1]**

إذا كان جمال الروض وأزهاره استحث البحتري على شرب الخمرة، فالأمر مشترك بين شعراء الرقة. إن زهو الطبيعة يبعث في قلب الشاعر الحساس بداية نشوة يستكملها عادة أمران: ذكر الحبيب، وارتشاف الخمرة. فما إن يفرغ الصنوبري من تعداد مواطن الروعة في رياض الرقة، حتى يعترف أن هذه الأرباض لم تخلق إلا للهوى، والهوى هو للشباب، لأن الرقة في شباب دائم. ويذكر الشباب؛ ومن هوايات الشباب صيد الغزلان، وفي الرقة وُجدت غزلان للصيد، لكن فيها أيضاً غزلاناً أخرى تصيد الصياد، بعيون دعج وقدود خوط بان. فإذا وصلت الذكريات إلى هنا، واعتملت في النفس مشاعر الشوق

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٦.

ومشاعر الأسى، كانت الخمرة هي الرفيق المعزّي، وقتُها قدحان على أرض تلك الرياض. يقول الصنوبري:

من الكامل

مهما نَصِدْ غزلانَها يوماً فقد ... ظلّت تصيدُ قلوبَنا غزلانُها

حُثَّ الكؤوسَ، فإن هذا وقتُها، ... وصِلِ الرياضَ فإن ذا إبّانُها(١)

والرقة، في فورة جمالها، كالعروس في جلوتها، مستثارة، متحمسة، فإذا اجتمع إلى حماسها طيش الشباب وغروره، لم تعد أساليب اللذة البسيطة كافية لإشباع الرغبات وإطفائها، ولم يعد الممنوع حاجزاً فاعلاً **من دون** اجتياح البركان الكامن في النفوس؛ بل لعل الممنوع يغدو هو المرغوب المطلوب، فيصبح الخروج على القاعدة هو أول قواعد اللذة، والخروج على الطريق القويم هو الصواب بعد خلع العنان الذي يمسك به العقل الواعي. أما مطفئ هذه السورة فهي الخمرة، والخمرة عند الشاعر ليست مجرد طعم، إنها ترضي الحواس جميعها: هي ريح عبق نسيمه مسك، إذا ما أُخرج عنها تضوّع في المكان كله. وهي نور يخترق حجب الليل، إذا ما أزيح عنها حجاب دَنِّها الذي سجنت فيه طويلاً. ومع أن السواد أقوى الألوان، لأنه اللالون، فالخمرة، بقدرة نورها تصبغ أرجاءه الواسعة وفراشه بالحمرة، فكأن الخرز الأسود تحول، بسحر لونها، عقيقاً أحمر. فكيف للصنوبري أن يقاوم الإغراء، وكيف له أن يضع الحدود لغَرَقِه في العَبِّ من لذة الشرب؟ إنها وصية للصاحبين المنادمين: إذا شربتُ صباحاً فاتركاني أشرب إلى الليل:

من الكامل

أغدو على اللّذاتِ غيرَ مراقبٍ ... منعاً ولا متخوِّفٍ تعويقا

في فتيةٍ خلعوا أعنّتهم فما ... يألون في طرقِ السدادِ مُروقا

---

(١) الديارات: ص ٢٢١.

نـــازعتُهم كأســـاً كـــأن نســـيمها   مِســـكٌ تضـــوّعَ فـــي الإنـــاءِ فتيقـــا
شـــقّت قنـــاعَ الليـــلِ لمـــا غـــادرتْ   كـــفُّ النـــديمِ قناعَهـــا مشـــقوقا
صـــبغت ســـوادَ دُبـــاهُ حمـــرةُ لونهـــا   فكأنهـــا سَـــبَجٌ أُعيـــد عقيقـــا
ولقـــد أقـــول لصـــاحبيَّ: ألا صِـــلا   لـــيَ بالصَّـــبوحِ، علـــى الفراتِ، غُبوقـــا
إن الفـــراتَ هـــو الرحيـــقُ وإنمـــا   تتعاطيـــان، علـــى الرحيـــقِ، رحيقـــا[1]

وإذا كانت الرقة هي ملقى العشاق وموئل المتنادمين وطالبي المتعة، حسية أو نفسية، فهي مجتمع إسلامي، يقوم على التقيد بالتعاليم والحفاظ على وصايا الشريعة. ونستطيع القول إن هذه الشريحة الملتزمة هي قوام المجتمع، أما الآخرون، المتمتعون والمتلذذون، فهم على هامش الجماعة الحقيقية، التي قد تتساهل في بعض التجاوزات، لكنها لا بدّ أن تكون ناقدة أو لائمة عندما تخرج الأمور عن نصابها الطبيعي. والصنوبري، في انجرافه الكامل إلى عالم "الهامش"، واستغراقه في طلب المتعة بين كأس وساق أو ساقية، يبثها نجواه ويتعلق بها عاشقاً، يجتلب لنفسه اللوم حتماً. وقد يكون اللائم أحد المحبين له، يلومونه خوفاً على صحته، أو على ماله، أو على سمعته. ولكن، على من تقرأ مزاميرك يا **داود**؟ فطالما بقيت هذه الربوع الفتية، وهذه الوجوه الندية والخدود الوردية، وهذا الشراب المعتق، وفي نفسه الرغبة جامحة، فاللوم لن يغير فيه شيئاً. إنها فرصة سانحة، فسحة من الحظ، تمنح السعادة، ولن يكون الإنسان سعيداً إلا في هذه الفسحة من الجَدّ الملائم والطائر الميمون. يقول الصنوبري:
من الخفيف

لائمـــي فـــي صـــبابتي، قَـــدْكَ مهـــلاً،   لا تلمنـــــي، إن المـــــلامَ جنـــــونُ
كـــم غـــزالٍ فـــي كفـــه الـــوردُ مبـــذو   لٌ، وفـــي الخـــد منـــه وردٌ مصـــونُ!
فـــإذا مـــا أجلـــتُ طرفـــيَ فـــي خدَّيــــ   ـــهِ جالـــت فـــي القلـــبِ منـــي الظنـــونُ

(١) الديارات: ص ٢٢١.

لا سـعيدٌ مـن لـيس يُسـعدُهُ جـدْ دٌ سـعيدٌ وطـائرٌ ميمـونُ[1]

والصنوبري مفرط الحساسية تجاه رياض الرقة ومرابعها. فهو، فضلاً عن إعجابه بما فيها من جمال، له في كل ركن وزاوية ذكرى تبعث الحرارة والدفء في قلبه، إذا ما زارها، أو حتى إذا تذكرها. وفي كل مرة يبعد عن الرقة تنشط هذه الحوافز الحفية فتسوقه سوقاً حثيثاً إلى رقّته، متدفق الحنين، مشتاقاً، بل ملتاعاً، يناديها قبل أن يصل، ويضمها قبل أن يراها، وينتقل بين حناياها بالخيال والقلب:

من الخفيف

والـى الـرقتين أطـوي قـرى البيـ ـدِ بمطويـةِ القَـرا، مِـذعانِ
حبـذا الكـرخُ، حبـذا العمـرُ، لا بـل حبـذا الـديرُ، حبـذا السـروتانِ[2]

فإذا ما أتى الرقة، وكحّل عينيه بمحاسنها، لا بدّ له من أن يشرب حتى يروى. ولكن، هل هو عطش إلى ماء الرقة؟ لا، فالماء ليس مطلوبه، أبعدوه، أبعدوه عنه، قرّبوا منه بنات الدنان. يريدها خمراً منوعة في إطار متنوع المناظر والأشكال. يريدها ملونة بألوان أزهار الرقة، يريد أن يشربها تحت كل وجه عُرف لها:

من الخفيف

يـا خليلـيَّ، هاتمـا علّلانـي عاطيـاني الصـهباءَ، لا تـدرآني
أبعـدا المـاء، أبعـدا المـاءَ، قومـا أدنيـا، أدنيـا، بنـاتِ الـدنانِ

سـقّياني مـن كـل لـون مـن الـرا حِ علـى كـل هـذه الألـوانِ[3]

والقارئ لهذه الأبيات لا بدّ أن تفتنه الحركة الناجمة عن أنغام جزئية، متناسقة، تتكرر، وهذه الحماسة المعبّرة عن شوق عارم متدفق، وهذه النفس المنفتحة على الحياة، تريد أن تضمها بعنف، ضمة واحدة، بكل ما فيها من وجوه الحياة.

---

(١) الديارات: ص ٢٢٣.
(٢) م. ن: ص ٢٢٤.
(٣) م.ن: ص ٢٢٤.

٥- مجالس المنادمة

قلت إن الشارب برغبة لا يعاقر الخمرة معاقرة، إنما يتناولها في **إطار** مميز، يختار فيه الصحبة كما يختار الزينة ونوع الشراب، وأهم من ذلك كله: الساقي. وهذه المعالم لم يبتدعها شاعر رقي، إنما هي معروفة في الشعر العربي، وقد تابع شعراء الرقة من سبقهم، إنما زادوا في زينة المجلس وتنويع ما يحاط به من زهر متنوع الشكل واللون.

يدعو الصنوبري إلى مجلس منادمة منطلقاً من فلسفة اللذة؛ فهدف الدعوة هو السرور قائلاً: اجعل السرور مقصدك في حياتك، قابل بالسرور يومك وليلك، وكل ساعة منهما؛ السرور هو الحياة، وكل يوم لم تعشه بسرور لا يُحسب من عمرك، وإذا ما فرّطت في يوم سرور ذهب ولم يعد إليك حتى يوم النشور. فما السرور عند الصنوبري: هو ما يؤمنه مجلسه. أما ما في مجلسه فهو مُتع للفم والمعدة والعين والأذن: الطعام على أنواعه، وأهم الطعام عند العربي هو اللحم ويبدو أن الطير، مشوياً، إذا ما كان كبيراً بحجم الكُرَّز (أو البازي) وقد شوي فأحسن شواؤه واحمرت جوانبه، يغري منظره، فإذا أضيف إليه عَشْر من دجاجات قِطاء مذبوحة حلالاً، وهي طيور مغرية بشكلها، معروضة في أجمل صورة، يخالها، إذا دارت برأسه الخمرة، بنات روميات، ممتلئات، احمرت جلودهن من الصحة والامتلاء، وقد تسربلن أثواب الحرير. والناظر في ما قدمه الصنوبري طعاماً، لا يجده كثير التنوع، إنه مجرد طيور مشوية، لكن الطعام، في مجلس الشراب، ككل شيء آخر، يثير بحسن منظره، وجميل عرضه وتنسيقه، وقد أحسن الصنوبري في ذلك، في شعره على الأقل.

وإذا كان عرض الطعام مهماً، فلا شك في أن إطار العرض بالغ الأهمية. والإطار هنا، كما هو في الرقة دائماً، رَوحٌ وريحان في أصناف وألوان، لا يُستبعد منها الورد، ويُنتقى لها الخيري، وقد هيأ الداعي إلى المجلس ما إذا دُعي إليه الخارجي المتشدد، ابتعد وامتنع عن المشاركة فيه. ولا شك في أن المقصود هو الخمر وما يفصّله الشاعر بهدوء: الشراب المطروب؛ فالشراب يثني على

الجلساء، إذا ما تعاطوه على أصوات الآلات الوترية تعزف على الوتر الثاني، المثنى، أو على الزير، الوتر الدقيق الحاد، المقابل للبم. ولا يكتمل المجلس إلا بالساقي. فالشارب الراغب لا يحب أن يسكب الخمرة لنفسه، ولا أن يعبها عباً من زق أو باطية أو زجاجة، يريد أن يتناولها في كأس منمقة، بيد ساق أو ساقية «تفتح النفس»، شابة من بنات الروم، بيضاء مرفهة، شفافة، محمرة الخدين، يتدفقان صحة وعافية.

وفيما يقصد شاربو الخمرة الحانات والأديار التي تحفظ الخمر في دنان، وتغلق عليها بإحكام بقار وطين، يتحدث الصنوبري عن خمرة لم يُطيّن عليها ولم تزفّت دنانها، وإنما قُطّرت مع الورد وخُمرت مع العسل المجني، ولم تُمضِ سوى شهرين في مخبئها، أو قد تزيد قليلاً. هذه الخمرة مميزة، أنيقة راقية الطعم. فإذا سُئلت عن أصلها تحدثت، إلى جانب العنب، عن الورد ولم تتحدث عن أساليب الفرس في التعتيق، الموروثة عن أيام زمان. وإذا ما احتسيت كان لها طعمان، إلى جانب طعم الخمرة، هما: طعم الورد وطعم العسل.

ويبدو أن الصنوبري أحب العمر الصغير في الفتيات، وأحبه في الخمر، لا يريدها شمطاء طاعنة في السن، فعمرها قصير، ومن يقوم بتقصير عمرها هو الشاعر ورفاقه، يدعوهم إلى افتراع هذه البكر الفتية الندية، وسلبها ميزتيها اللتين تفردت بهما: اللون الأحمر وسرّ العطر فيها. فلا ضيعوا يوم سعادة وسرور لأنهم، إن أضاعوه أضاعهم وغادرهم إلى غير رجعة. يقول الصنوبري:

من الوافر

وقابِلْ بالسرور العيشَ إني ... رأيتُ العيشَ أيامَ السرورِ

فعندي ما اشتهيتَ، إذا اجتمعنا، ... مُعَدٌّ من شواءٍ أو قديرِ[(١)]

وكُرَّزُ بين أيدينا، وعَشْرٌ ... من الرُّقْطِ المذبَّحةِ الطَّهورِ[(٢)]

---

(١) القدير: ما يطبخ في القِدر.

(٢) كُرَّز: البازي جاوز الطعام. والبازي لا يؤكل لحمه، فالمقصود طائر كبير بحجمه. الرقّط: رجاجات منقّطة الريش. وقد يعني طيور القطا.

مــن اللائــي تخــال، إذا انتشــينا، بنــاتِ الــروم، فــي سَــرَقِ الحريــرِ

وأصـــنافٌ مـــن الريحـــانِ ممـــا تُخَبِّــرُ عــن جنــى وردٍ وخيــري

ومـــا ينـــأى حـــروريٌّ إذا مـــا جلسـنا، إن عزمـتَ علـى حَـرَوري

فمــا يثنــي الشــرابُ علــى أنــاسٍ تعاطوهــا علــى مثنــى وزيــرِ[١]

وخــودٌ مــن بنــاتِ الــروم تسـعى ببنــتِ الــوردِ والأَرْيِ المَشــورِ[٢]

لهــا طعمــان مــن عســلٍ حَتــيٍّ ومــاء الــوردِ، لا زفــتٍ وقيــرِ[٣]

مضــى شــهران عنهــا أو أنافــت علــى الشــهرين بالشــيء اليســيرِ

تُحــدّثُ عــن زمــانِ الــوردِ لا عــن ملــوك الفــرس فــي أولــى الــدهورِ

قصــيرٌ عمرُهــا، يُفضــي النــدامى بــدُرَّتها إلــى عُمُــرٍ قصــيرِ

فقــمْ، نفســي فــداؤك، نفترغْهــا بحــثِّ الكــأسِ، والقــدحِ الكبيــرِ

ونســلبْها فريــدَيها جميعــاً: مــن الجِــريالِ والســرِّ العطيــرِ[٤]

فمــا يــومُ الســرور، إذا تــولّى، إليــك بمقبــلٍ حتــى النشــورِ[٥]

الساقي أو الساقية، كما سبق القول، عنصر أساس في مجلس المنادمة. وكما يتفنن الشاعر في وصف الخمر وزينة المجلس، يتفنن في اختيار ملامح الجمال واللطف التي تعجبه في الساقية. ولا شك في أن اللطف ورقة الجسم وخفة الحركة، مع اللين، وكلام العيون، من أهم عناصر جمال السقاة. ومن أهم الشروط كذلك طراوة العود؛ فالمطلوب في الساقية أن تكون شابة، بكراً في خروجها إلى العمل، عاتقاً أدركت منذ وهلة وشبّت. ويُطلب فيها، على نحول

---

(١) المثنى والزير: من أوتار العود. ويرمزان إلى وجود المسمعين والعازفين.
(٢) الخود: الشابات الناعمات. الأرْي: العسل. المشور: المجتنى.
(٣) حتّي: عسل حتّي: عسل بشهده.
(٤) الجريال: الخمر الحمراء.
(٥) ديوان الصنوبري: ص ٥٣.

خصرها، أن تمتلئ ساقاها وساعداها: فلا هي مترهلة، ولا هي شديدة النحول. إنها مجدولة، رهيفة الخصر، وهذه الرهافة تجعل وشاحيها يتجولان بحرية حول هذا الخصر الأهيف، لا شيء يمسكهما، هذا بينما يجعل امتلاءُ ساعديها السوارَ يشجى ويشد عليهما. يقول الصنوبري واصفاً الخمرة والساقيات:

من الخفيف

عـاتقٌ فـي الـدنان بِكـرٌ أدارتْـ ـها علينـا عواتـقٌ أبكـارُ

كـلٌّ مجدولـةٍ يجـول وشـاحا ن علـى خصرها ويشجى السِّوارُ[(١)]

إن القوام الممشوق شرط في هذه المجالس، مطلوب في الساقية، كما في الساقي:

من البسيط

لا أشـربُ الـراحَ إلا مـن يـدي رشـأٍ مهفهـفٍ كقضـيبِ البـانِ، ميّـاسِ[(٢)]

فخفة الحركة والشباب، وجمال الوجه في بياض مشرب حمرة، يرتاح إليها الشاعر عندما يشرب. يقول الصنوبري، في وصفه للروض وزهره:

من الخفيف

كـم قـد سـقاني الكـأسَ فيـه شـادنٌ كالغصن، ممشوقُ القوامِ، رشيقُهُ[(٣)]

ويقول كذلك:

من الخفيف

كـم غـزالٍ فـي كفـهِ الـوردُ مبـذو لٌ، وفـي الخـدّ وردٌ مصـونُ[(٤)]

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٧٧.
(٢) م. ن: ص ١٨١.
(٣) م. ن: ص ٤٢٩.
(٤) م. ن: ص ٤٩٥.

فالصنوبري، مثل غيره من الشعراء الخمريين، مغرم بانسجام اللون الوردي في الخمرة وفي خدّي الساقي. وهذه الصورة تكررت كثيراً، فيحاول الصنوبري كسر الرتابة بإضفاء نوع من الغموض يُظهر خلافاً بين الوردين، وذلك عن طريق المطابقة بين الصون والبذل. فورد الخد مصون لا يمكن قطفه، فيما ورد الكف، أو ما في الكف من كأس وخمر، فهو بتصرف الندمان.

والندمان هم عماد مجلس المنادمة، لا يكون المجلس بدونهم. من أهم صفات النديم السماحة والبعد عن اللؤم، وحفظ اللسان، والامتناع عن الثرثرة في المجلس وخارجه، هذا إلى جمال في الوجه. فالوجه الصبيح يفتح النفس، إذ المجلس كله يعتمد الجمال، أجمل ما في الطبيعة وما صنعه الإنسان. إن النديم الفتيّ، الحسن الخلق، غير المذموم في تصرفاته، يجعل مجلس المنادمة محطة للهو يلقي فيها رحاله ويستقر. يقول الصنوبري:

من الطويل

لدى مجلسٍ ألقى به اللهوُ رحلَهُ	**تُنازعني فيه الشَّمولَ غرانقُهْ**
فبتُّ أعاطي الراحَ مع كل ماجدٍ	**جميل المُحيّا لا تُذمُّ خلائقُهْ[1]**

إلا أن فعل الخمرة ليس هو نفسه في جميع الناس. فإذا كان بعض الندمان تعتريهم النشوة إذا شربوا، فيضفون على المجلس هالة من المرح والسرور، فهناك ندمان يزهون ويفخرون عند نشوتهم، وهناك كذلك من يجمد ويكتئب وينطوي على نفسه. بل إن منهم من تصيبه نوبة بكاء وأنين. يصف الصنوبري نديماً من هذا الصنف:

من المتقارب

وعائطٍ أدهمَ نادمتُهُ	**ألا حبذا ذلك العائطُ**
فما زال يَنْحَطُ في كفه	**كما يَنْحَطُ الفرسُ الناحطُ**

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٤٠٧. والشمول: الخمر. وغرانقه: جمع غرنيق، وهو الشاب الأبيض الجميل؛ والماجد: الرجل الأصيل الكريم.

شـــبابَ النهـــار، إلـــى أن عـــلا وخْـــطُ شـــبابٍ لـــه واخـــطُ[1]

ومن مستلزمات مجلس المنادمة، الطرب في أدواته ومُسمعاته: فالموسيقا التي تعزف، والأصوات الجميلة التي تتغنى، تنقلان الساهر، الشارب نقلة كاملة من عالمه إلى عالم آخر، عالم النشوة. ويهيأ للشاعر أن كل ما في المجلس يسمع ويطرب ويعلّق ويضحك؛ لا النديم فقط، لا الساقي فقط، بل الإبريق أيضاً ينتشي ويطرب ويضحك مقهقهاً. يقول الصنوبري:

من الكامل

وإذا القيـــانُ ترنّمـــت أوتارُهـــا للشَّربِ، قهقه، ضاحكاً، إبريقُهُ[2]

أما وصف الخمرة نفسها، فلن أخوض طويلاً فيه. إذ سبقت لي إشارات وتعليقات. وأضيف أن معاني الخمرة وأوصافها استُنفدت قبل الرقة وشعراء الرقة. ومعظم معانيها تدور حول لونها وعتقها وريحها. أما اللون فهي ذهبية قبل مزجها، فإذا مزجت صارت وردية أو حمراء متأججة كالنار تتلظّى وتحرق:

ذهبيـــةٌ، فـــإذا تُشَـــجُّ فإنّمـــا هي في الإنـاء لظىً يطير حريقُهُ[3]

وكثيراً ما يجذب انتباه الشاعر انصباب الخمر من وعائها الذي حواها وآواها وحدب طويلاً عليها. وعادة يكون الدن من جلد، ويكون استخراجها ببزله، أي شقه، فتتدفق هاربة كسجين طال به السجن، ووجد منفذاً.

---

(١) م. ن: ص ٢٩٩. والعائط: الطويل الرأس والعنق، السّمْح. ينحطّ: يبكي ويزفر. الفرس الفرس الناحط: الذي يخرج صوتاً من الثقل والإعياء. الوخط: هو الاختراق والتخلل. وواخط: مخترق. والمقصود: أن شباب النهار يخترق ظلام الليل.

(٢) ديوان الصنوبري: ص ٤٣٠. القيان: الجواري المغنيات؛ الشُّرب: الشاربون.

(٣) م. ن: ص ٤٢٩. تُشج: تُكسر، وذلك كناية عن مزجها بالماء.

هذا المنظر يأسر لب الشاعر ويوحي إليه صوراً. من ذلك صورة السواري تفرغ حملها من المطر. والسواري هي الغيوم الليلية، يتدفق منها الماء خيوطاً تتلقفها الرياح فتلويها وتفتلها. كذا الخمر المنسكبة من الدن المبزول:

من مجزوء الكامل

ومُدامــــــــةٍ بُزلـــــــت فَشَــــــا بَـــهَ فتلُهـــا فتـــلَ الســـواري[1]

وصورة أخرى أوحت بها عملية فضّ الختم عن الدن، وهي صورة العروس تُعدّ للجلوة ليلة عرسها. فالعروس، تحف بها الوصائف، يجمّلنها ويزلن ما يمكن إزالته من عوارها، لينعم بها الزوج ليلة الزفاف، ويفض بكارتها التي طالما حافظت عليها وصانتها طول عمرها. كذلك الدن الذي أُحكم الحفاظ عليه ورُبط ولُجم وطُين عليه بالقار، يؤتى به ليُفضَّ ختمه وتزال بكارته على أيدي الساقيات:

من الطويل

وكــم مُكمَــحٍ بالقــارِ فُــضّ ختامــه لتُجلـى علـى أيـدي الوصـائفِ عاتقُـهْ[2]

بقي أخيراً أن أشير إلى ما أكثر شعراء الخمرة من ذكره، وهو فعل الخمرة في الشارب. وفعلها له وجهان: وجه لذة الشرب والمتعة التي يخلفها جو المجلس بزينته وندمانه وسقاته ومسمعاته، ووجه السلوّ والنسيان اللذين يصل إليهما الشارب إذ يحس بالخدر الذي تسببه الخمرة، فينسى هموم الدنيا، ويعيش لحظة سعادة مغتصبة، ولحظات السعادة قصيرة فيما يوم الهم لا ينتهي:

من مجزوء الكامل

قصَّـــــــرتُ أيـــــــامي بهـــــا واهـــــاً لأيـــــامي القصـــــارِ[3]

---

(١) م. ن: ص ٥٦. السواري: الغيوم الممطرة ليلاً. والسواري: أعمدة تحمل السقف.

(٢) ديوان الصنوبري: ص ٤٠٧. والمكمح: الملجم، المكبوح، وهو وعاء الخمر. وعاتقه: خمرُهُ المعتقة.

(٣) م. ن: ص ٥٦.

ويقول الصنوبري:

من الطويل

وإنـــي لأنفــي الهــمَّ عنـــي بقهــوةٍ إذا طرقت، فـي جنـح ليلٍ، طوارقُـهْ[1]

لم أقصد رسم صورة واقعية للحياة في الرقة، فليس هذا من أهداف البحث، ولكن قصدي إلى إبراز صورة الحياة في اهتمامات الشعراء و**عالمهم** الداخلي والخارجي. قد يكون في الصورة كثير من الحقيقة، وقد يكون فيها بعض من الزيف والتشويه، مما تقوم به عادة مخيلة الشعراء. قد يكون شيء من هذه المظاهر مشتركاً بين أناس الرقة جميعهم، أو يكون خاصاً بحياة فئة محدودة منهم، فأنا لم أتوخ الأمانة العلمية إنما هدفي إلى الأمانة الأدبية. فموضوعي الشعر، والشعر هو الشعر في صدقه وفي كذبه،لأن الشعر لايمكن أن يكون وثيقة تاريخية اجتماعية للواقع، فهو إضافة **إليه** وإغناء،وإعادة تشكيل. هكذا بدت لي الرقة من خلال القصائد والمقطوعات التي وهبها لها شعراؤها.

---

(١) م. ن: ص ٤٠٧.

الفصل الثاني
الرقة المحبوبة

أدرس في هذا الفصل الارتباط العاطفي الذي جمع بين الرقة وبعض الشعراء المحبين للجمال، المتغنين بمحاسن الطبيعة الرقية، الذين سحرتهم هذه الطبيعة، وقدمت لهم، فضلاً عن متعة النظر والتأمل، متعة العيش الجميل واللهو في أحضانها، فأغدقوا عليها مدحهم ودعاءهم لها بالسُّقيا والخير.

أولاً: جنة الشعراء: الرقّة

يقول ربيعة الرقي: من الرمل

حبــــذا الرقّـــــةُ داراً وبَلَــــدْ بَلَـــدٌ ســـاكنُهُ ممـــن تَـــوَدّ

مـــا رأينـــا بلـــدةً تعـــدِلُها لا، ولا أخبرنـــا عنهـــا أحـــدْ

إنهـــا بريّـــةٌ، بحريـــةٌ ســـورُها بحـرٌ، وســورٌ فــي الجَـدَدْ

يُســمع الصُّلْصُــلُ فــي أشــجارها هدهُـــدُ البـــرّ ومُكّـــاءٌ غَـــردْ

لــم تُضَــمَّن بلــدةٌ مــا ضُــمِّنت مــن جمــالٍ فــي قــريشٍ وأســدْ[1]

إنه بوح ربيعة الرقي، ابن الرقة، المحب لها، المتعلق بها، الذي حين استدعاه الخليفة المهديُّ ليُسمع جواريَه أشعاره الغزلية، ذهب إلى فرصة العمر في بغداد على مضض، وأسمع الجواري شعره، وهو غير مستقر نفسياً. وحين طلب منه المهدي أن يتمنى ما يكافئه به، كان جوابُه:

مجزوء الرمل

(١) ديوان ربيعة الرقي:٧٧، معجم البلدان: ٥٩/٣. وفي خزانة الأدب :٣٠٢/٦

يـــــا أميــــر المــــؤمنين الــــ	لـــــــهُ ســـــــمّاكَ الأمينــــــا
ســــــرقوني مـــــــن بـــــــلادي	يـــــــا أميــــــرَ المؤمنينــــــا
ســــــرقوني فـــــاقضِ فـــــيهم	بقضـــــــــــاء الســــــــــارقينا

فقال له: «قد قضيتُ فيهم أن يردّوك إلى حيث أخذوك. ثم أمر به فحُمل على البريد من ساعته إلى الرقّة»[1].

ويذهب الرقّي إلى أن تعلقه ببلدته ليس، فقط، لأن فيها داره ومن يحب، وإنما لأنها هي، بوصفها موطناً، تستحق أن تُحَب. فليس في المعروف من البلدان ما يشبهها، وليس في الأخبار التي تحملها الركبان بلدة تساويها.

أما مواطن تميز الرقة فتحددها ثنائية وجهها: لها وجه بحري ووجه آخر بري ينفتح على المنبسط من الأرض، على الجَدَد. وهذان الوجهان لا يحددان معالم جمالية للرقة بقدر ما يحددان معلماً اقتصادياً مهماً لساكنيها وقاصديها. فالبحر، أو النهر الكبير الصالح للملاحة هنا، يحمل الرزق منها وإليها ويسهّل على قاطنيها الوصول إليه. إنها على طرف منفتح على العالم، وخصوصاً على بغداد، بأيسر طرق الاتصال وهي المرافئ والسفن. وطرفها الآخر منفتح على الفضاء الواسع، لا جبل، ولا أكمة، بل سهول ومنبسط تسهل عمارته وغرسه واستثماره.

أما جمال الرقة فيجمل ربيعة في وصفه ولا يفصّل، إذ يترك للسامع أن يستنتج من قوله إن حمام القمري، الذي هو الصلصل أو هدهد البرّ، يُسمع على شجره، وأن المُكّاء يغرد أو بالأحرى يصفر ألحانه في رياضه المفترضة، أن يستنتج عمران الرقة بالبساتين والرياض والشجر، مألف الطير[2]. ونحن نرى أن الرقّي مقصّر في حق بلدته التي أظهر حبه لها وتفضيله إياها، فهو لم يوفِ جمالها حقه من الوصف، فيما كان ربيعة شاعر الجمال ومنشد قصائد الحب. ولا نجد، فيما

---

(١) الأغاني: ١٦/١٩١.

(٢) في اللسان [صلل] الصلصل هو الفاختة. وفي مادة [فخت] الفاختة: نوع من الحمام المطوَّق. وفي مادة [هدد] الهدهد: الكثير الهدير من الحمام.

بين أيدينا من شعر له، شعراً آخر في الرقة، يعادل ولو جزءاً يسيراً مما خصها به الصنوبري مثلاً.

ويتابع ربيعة أسلوبه المجمل، المعمّم، في تعليل تفضيله لبلدته، وهو أنها تتضمّن ما لا تتضمنه أي بلدة أخرى من عناصر الجمال. ونحن نوافقه، ولكننا نكتشف الصورة الحقيقية الواضحة عند شعراء آخرين.

ولعل أبلغ من قوله في الرقة، وأبعد في تقييم التجربة الحياتية والشعورية والتمتع بما تقدمه الرقة من مباهج الحياة لساكنها، قولُ الصنوبري، من قصيدة له رَقيّة:

من الخفيف

وجـــديرٌ بصـــفوة العـــيش مـــن كـــا   نـــت لـــه الرّقّـــةُ المصـــونةُ دارا(١)

ويفاخر الصنوبري بالرقة مفضّلاً إياها على منتجعات العرب ومصايفهم. فواسط الرقة، أين منها مصايف اليمن السعيد، أين وَجٌّ منها وناعظ؟ ومرج الرقة، إذا أمرع وغطته إبداعات أرضه، أين منه مرج راهط، بل ما يكون مرج راهط بجانب الرقة، وأين لبلدةٍ أخرى نهرٌ كالفرات؟ بل أين لها مثلُ البليخ؟

أليست الدنيا تغبطنا على النعم التي توفرها لنا؟ يقول الصنوبري:

من المتقارب

لنـــا الرقتـــانِ، لنـــا واســـطٌ   فـــلا كـــان مَـــرجٌ ولا نـــاعطُ

وذاك الفـــراتُ لنـــا والبليـــ   ـــخ، يغبطنـــا بهمـــا الغـــابطُ

إذا مرجُنـــا مَرَجَـــتْ روضُـــه   فمـــا مـــرجُ راهـــط؟ مـــا راهـــطُ؟(٢)

وتعلُّقُ الشاعر برياض الرقة دائمٌ لا يحول دونه حائل ولا يزول، ولا يبعده عنه هم، ولا ينحّيه عنه مُنَحٍّ:

فمـــا شـــطّ بـــي عـــن شـــطوط الهنـــيْ   يِ هـــمٌّ ولا مـــاط بـــي مـــائطُ(٣)

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٨٣.

(٢) م. ن: ص ٢٩٨.

(٣) م. ن: ص ٢٩٩.

رياض الرقة هذه باتت موضوع حب، لا بل موضوع عشق يستولي على فكر الصنوبري وقلبه، يستحوذ على القلب كله، فلا يترك فيه مجالاً لسواها:

من مجزوء الكامل

أمـــا الريـــاضُ فعشـــقُها عشـــقُ   لـــم يبـــقَ فـــيَّ لغيرهـــا طُـــرْقُ[1]

وهذا العشقُ لا يقف عند حدود الوفاء، بل يتجاوزه إلى التطرف فالمحبوب لا يعادله أحد في الكون، والرقة البيضاء محبوبة وحيدة لا يُشاركها عاطفة الصنوبري سواها ولا حتى أختها الرقة السوداء، التي، كما نعرف أنها وإن فصل بينهما الفرات، قد تآلفت وأختها البيضاء وتساوتا وعُرفتا، مع سائر الرقاق باسم الرقة.

إن الثوب الذي تلبسه الرقة البيضاء من الزهر ومن اللطف غير أي ثوب من الزهر واللطف عُرف، وهواء الرقة الذي طاب بما حمله من الشذا والعطر بلغ درجة، لا يقال فقط إنها بلا مثيل، بل يقال ليس بعدها من زيادة، فلا يمكن لهواء أن يكون أطيب. يقول الصنوبري:

من الخفيف

ويـكَ، دَعْ بـاقيَ الأفـكِ، مـا الرَّقَّـةُ   ـــضاء عنـــدي بالرّقّـــة الســـوداءِ

اكتســـاءٌ مـــن النبـــاتِ ولطـــفٌ   غيـــرُ لطـــفِ النبـــاتِ والإكتســـاءِ

طـــاب هـــذا الهـــواءُ وازداد حتـــى   لـــيس يـزدادُ طيـبُ هـذا الهـواءِ[2]

هكذا غدا قلب الصنوبري سجيناً، مرهوناً، مرتبطاً عاطفياً بالرقة ارتباطاً لا فكاك منه، لا ينفع معه لوم اللوام. ولنا أن نتساءل: هل الارتهان للرقة بوصفها بلداً، أو هو لساكن من سكانها؛ أو هو لنمط من حياتها اعتاده الشاعر ولم يعد بإمكانه اعتياد سواه؟ يقول:

---

(١) م. ن: ص ٤٣٠.

(٢) ديوان الصنوبري: ص ٤٤٧.

من الخفيف

لا تلمنـــــي بـــالرقتين ودعنـــــي إن قلبـــي بـــالرقتين رهـــينُ[1]

وحب الرقة يُعدي، ولئن فضل الشاعر الرقة البيضاء على الرقة السوداء، فالرقاق جميعاً وحدة متكاملة متصلة، والقلب يسع، والحب يشمل المحبوب ومن يحب المحبوب، هكذا يطال العشق أطراف الرقة، فيتأوه القلب لذكر الرافقة بجناتها وأنهارها، بقيمتها التي تتزايد وتتزايد وتعظم في كل ناحية:

من الكامل

واهـــاً لرافقـــة الجنـــوب محلـــةً حســـنت بهـــا أنهارُهـــا وجنانُهـــا

يـــا بلـــدة مـــا زال يعظـــمُ قـــدرُها فــي كـل ناحيــة، ويَعظُـمُ شــأنُها[2]

وإذا انضمت الرافقة إلى جنة الرقة، وأخذ قدرها يعلو بأنهارها وجنانها، فإن كل مَعْلمٍ من معالم الرقات جميعاً هو قطعة من الجنة يتمنى الصنوبري أن يخلد فيها، أو في أقل الحظوظ، أن يبقى فيها العمر كله.فالقصف في الهنيّ يأخذ بعقله، لكنّ فكرة التوقف عنه أو الانقطاع عن هذا النمط من الحياة فيه تُذهب لذةَ الهناء: ليس القصف في الهني بجالب للهناء إلا أن يُمضى العمر كله فيه.

ولِمَ ذلك؟ لأنه يضج بالحياة، لا بحياة البشر الذين يؤمونه، بل بحياة تدب فيه، حياة شبه إنسانية، فيها أحاسيس ومشاعر، أحاسيس الحب والهوى والغيرة. ما هذه الملامح الظاهرة إلا رمز وإشارة إلى ما هو خفي مضمر في جنة الدنيا هذه. يقول الصنوبري:

من الخفيف

لا أرى القَصـــفَ بـــالهنيِّ هنيًّـــا أو تُقَضّـــى فـــي عُمْـــره الأعمـــارُ

يـا نـديمي، هـلاَّ رأيـت مـن ذا الزهــ ــرِ، بعـضٌ يهـوى وبعـضٌ يَغـارُ؟

صـــورٌ لا تـــزالُ تُنبيـــكَ ألـــوا نهـــا عمّـــا يُجنُّـــهُ الإضـــمارُ[3]

---

(١) م. ن:ص ٤٩٤.

(٢) الديارات: ٢٢٠.

(٣) الديوان: ص ٧٨.

أسرار الحياة هذه، المضمرة في معالم الرقة، هي التي تجلب الناس إليها، والزهور في رياضها لجان استقبال، ديدنها الابتسام. وهي، إذا ما ابتسمت، أسرع الخلق إليها من كل حدب وصوب؛ وتكتفي بالابتسام والصمت، ويا لذلك الصمت المعبر !يقول الصنوبري:

من الكامل

زهـرُ الريـاضِ، إذا هـي ابتسـمتْ،	**تـــدعو فيُســـرعُ نحوهـــا الخَلْـــقُ**
فتظـــل تنطـــق، وهـــي ســـاكتةٌ،	**إن الريـــاضَ ســـكوتُها نُطـــقُ**[1]

وما يجلب الناسَ إليها مناخٌ هو أقرب إلى مناخ الجنة منه إلى مناخ هذه الدنيا: جوها غير جو سائر المناطق في هذا الكون

ثانياً: الرياض والأزهار والأطيار

يقول الصنوبري:

من مجزوء الكامل

بـــين ابيضـــاض، واخضـــرا	**رٍ، واحمـــــــرارٍ واصـــــــفرارِ**
خضـــرُ العيـــونِ تميـــلُ فـــي	**حافاتهـــا مثـــلَ العِـــذارِ**
طربـــــت لهـــــا أطيارُهـــــا	**طَـــرَبَ النـــزيفِ مـــن العُقـــارِ**
مـــــا للهـــــزار يروعنـــــي	**بغنائـــــه، مـــــا للهـــــزارِ؟**
حســـــبي بتغريـــــد الـــــدَّبا	**ســـي أو بترجيـــع القَمـــاري**[2]

أحب شعراء الرقة بلدتهم وعشقوها، لا لأنها ضمت مراتع لهوهم وسعادتهم، ولكن أحبوها لذاتها، لما فيها من ميزات مناخية وجمالية لم يكونوا يملّون تأملها

---

(١) م. ن:ص ٤٣٠.

(٢) ديوان الصنوبري: ص ٥٥. العذار: خط من الشعر الرقيق على خد الفتى اليافع. الدباسي: الدباسي: طائر صغير من فئة الحمام البري. والقماري: حمام بري. النزيف: السكران..

والتمتع بمزاياها، والتغني بجمالها. وقد يكون للجمال الطبيعي دور في ايناع المروج، إنما هذا النوع من الجمال عرضي، مرتبط بمواسم المطر، وقد عرفته الصحراء، على جدبها وقحطها. لكن الدائم في جمال الرقة هو ما صنعته يد الإنسان وأفادت فيه من مياه تلامس الرقة مع الفرات والبليخ، أو تخترقها مع ما شُق من أنهار كالنيل والهني والمري وسواها؛ ويبدو أن تنافساً كان يقوم بين أصحاب القصور في تنسيق الحدائق وزرع البساتين، فكان الناظر، كيفما نظر، تقع عينه على لوحة فنية في حديقة أو بستان.

ولا شك في أن تنسيق الأزهار فن يحتاج إلى أناة وذوق وصبر طويل ليمكنه إبداع اللوحات ذات الألوان. وقد عاش شعراء الرقة مع هذه المعطيات، فأتقنوا تمييز الأزهار بأنواعها وألوانها، وأكثروا من استخدام هذه المعرفة في تنسيق لوحاتهم الشعرية، حيث كان الزهر المادة الأولى.

واللافت في شعر الطبيعة هنا أن اللوحات المرسومة هي دائماً لوحات ملونة، منمقة، مزخرفة. فنادراً ما يكون وصف لنوع واحد من أنواع الزهر: دائماً نجد معظم الأنواع في كل حديقة سواء أكانت حديقة بحتري، أو صنوبري، أو سلمي أو... سوى ذلك.

نقرأ للصنوبري فنسمع عن لوحة كلها ألوان:

من الخفيف

ما ترى الروضَ كيف يُبدي شموساً — طالعاتٍ، ما بينها اقمارُ

إخضرارٌ لم يخلُ منه اصفرارٌ — وابيضاضٌ لم يخلُ منه احمرارُ (1)

ولئن لم يذكر الشاعر هنا نوعاً واحداً من أنواع الزهر، فالأنواع جاهزة، والألوان تدل عليها، إنما ذكر الألوان دون التسمية يجعل اللوحة أقرب إلى التشكيلية، وتستطيع عين الخيال تصوّر التشكيلة والتقاطها بصورة أعمق. واللافت في الرسم، العناية بتمازج الألوان. فالاخضرار لا يجاوره الاصفرار، إنما لا يخلو

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٧٧.

منه، فهو **إذاً** مشوب باصفرار؛ والأبيض كذلك وخَّطه الأحمر. وباستطاعة ذاكرتنا اللونية والزهرية أن تتصور أي أزهار عنى الشاعر، فتغدو القراءة هنا مرحلة مهمة من مرحلة الكتابة والتعبير. فإذا كان الأدب الحديث يتجه في هذا الاتجاه، أي مشاركة القارئ للشاعر والمؤلف في صياغة نهائية للنص، متنوعة تنوع القراء، فقد أدرك الصنوبري ذلك، في زمنه، بفطرته.

واللافت في **شعر الصنوبري** أنه، إن أجمل مرة في وصف جمال الزهر، فذلك ليس عن تقصير وقلة خبرة، وإنما عن قصد، كما أشرنا. فهو، من جهةٍ أخرى، خبير بتفاصيل جمالية لا يدركها إلا ذو عين ثاقبة، وخيال متوثب، ومن يعيش مع الزهر في جميع أحواله. ومن أجمل حالات الزهر، حالة انقشاع غيمة، بعد أن تكون أسبلت دموعها على الروض، فغسلت أدرانه، وبقيت حباتٌ من دُرها عالقة بفم الزهر أو بجفونه، فإذا ما اجتمع إليها شعاع شمس والتمعت الحبات في ضيائه، كان المنظر رائعاً، إذ تتضاعف محاسن الروض عن طريق التفاصيل الدقيقة التي انجلت يقول الصنوبري:

من الطويل

محلٌّ، متى تَحْلُلْ به المُزنُ يَشتملْ	**بنوّاره أدماثُهُ وأبارقُهْ**
فيغدو، وقد دقّتْ محاسنُ روضِهِ	**وما كان فضلُ الحسنِ لولا دقائقُهْ**
ترى الزهرَ كالحَلْيِ المَصوغِ، إذا بدا	**يلوحُ عليه دُرّه وعقائقُهْ**
يحاكي العيونَ، ما ترقرقَ دمعُها	**إذا هو جالت في ثراه رقارقُهْ**(1)

بقيت الألوان، حتى الآن، مستقلة، وفكرة الزهر مجردة مطلقة. إنما لا يغفل الشاعر عن إعادة كل لون إلى زهرته:

الرجز

عِطْرٌ، فمُبْيَضُّ الربى كافورُهُ	**ردعٌ، ومصفرُّ الوهاد خَلُوقُه**(2)

---

(1) ديوان الصنوري: ص ٤٠٧.

(2) م. ن: ص ٤٢٩.

ويربط التسمية بميزات الزهرة مثل الشفافية، والإفاضة. فالخيري ملون القمصان، والسوسن أزرق الغلائل، والبهار أبيض مشرق، إذا ما انجلى وجهه، أضاء منه الكون، والنرجس، إذا غسل رذاذ من المطر عيونه، تلألأت منه الأحداق،و**كثيراً ما** شبّه العرب العيون بالنرجس، فأتى الصنوبري ليصف عيون النرجس، ويعطي المصداقية لذلك التشبيه. والابتسام للأقحوان، فزهرته ذات الوريقات البيضاء المصطفة دائرياً بدقة وانتظام توحي بالبسمة الفرحة. و **كثيراً ما** أُعجب العرب قديماً باصطفاف وريقات الأقحوان، وشبهوا بها فم المرأة الجميلة تصطف فيه أسنانها البيضاء المنتظمة. وقد جاء الصنوبري يصور فم الأقحوان المبتسم، ويعطي المصداقية أيضاً لذلك التشبيه. وتظهر الباقلاء، في هذه الساحة المتوهجة كفرخ البط الأسود في سربه الأبيض. فورد الباقلاء الأسود، يبدو، وهو على غصونه، كأنه حمامات قاتمة اللون على غصن أخضر. يقول الصنوبري:

من السريع

قمصـــــانُ خِيـــــريٍّ، ملوّنــــــةٌ	**وغلائـــــلٌ، مــــن سوســــنٍ، زُرقُ**
ظـــلّ البهـــارُ تضـــيء أوجُهُـــهُ	**فيضـــيء منهـــا الغـــربُ والشـــرقُ**
وتـــــلألأت أحـــــداقُ نرجسِـــــهِ،	**لمــــا جــــلا أحداقَـــهُ، الـــوَدْقُ**
أمـــــا ابتســـــامُ الأقحـــــوان إذا	**عاينتَـــــــه، فكأنـــــــه حُـــــــقٌ**
وكـــــأن وردَ البـــــاقلاءِ علـــــى	**خضـــرِ الغصـــونِ حمـــائمٌ بُلـــقُ**[(١)]

وفي قصيدة أخرى يمزج بين ميزات الزهرة وميزات اللون، من دون أن يعطي الألوان للزهر، فكأنه يتحاشى هذه العملية البدائية، ويصمم على أن يترك دوراً للسامع القارئ، دور المكتشف. يقول:

من الخفيف

أخضـــر اللـــون كـــالزمرُّد فـــي أحـــ	**ـــمَرَ صـــافي الأديـــم كـــالأرجوانِ**
وأقــاحٍ كـــاللؤلؤ الرَّطـــب قـــد فُصْـــ	**ـــصِلَ بـــين العقيـــق بالمُرجـــانِ**

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٤٣٠. والودْق: المطر

وبهـــارٍ مثـــلِ الـــدنانيرِ محفـــو   فٍ بزهـــر الخِيـــريِّ والحَـــوذانِ
وكـــأن النعمـــان حـــلَّ عليهـــا   حلـــلاً مـــن شـــقائق النُعمـــانِ[1]

وفي تصميم على دمج الزهرة واللون وصفات الزهرة واللون، يقدم الصنوبري روضة في الرقتين، دقت معانيها، والمعاني هي ما يُفهم، وجاءت هنا لتدل على ما يُرى، وكأن الصنوبري شاعر رمزي يؤمن بتراسل الحواس. والزهر فيها كالجواهر، لكن هناك فرق بين جوهر مثقوب منظوم في عقد وجوهر مفرد غير مثقوب، فالجوهر المنظوم هو منتقى، مميز، مهيّأ ليشكل مع الجواهر المجاورة منظومة متناسقة. يقول الصنوبري:

من الكامل

أمـا الريـاضُ فقـد بـدت ألوانُهـا   صـاغت فنـونَ حليِّهـا افنانُهـا
دقّـت معانيهـا ورقّ نسـيمُها   وبـدت محاسـنُها وطـاب زمانُهـا
نُظمـت قلائـدُ زهرهـا كجـواهرٍ   نُظمـت زمردُهـا إلـى عقيانهـا
هـذي خُزاماهـا، وذا قيصـومُها   هـذي شـقائقها وذا حَوذانُهـا[2]

ويخلط البحتري بين الإجمال والتفصيل، ويجعل حركة تدب في الزهر ومنافسة تقوم بين الألوان:

من الكامل

والمـرج ممـروج العِـراضِ مفـوَّفٌ   تزهـو خُزامـاه علـى الحَـوذانِ
والرقـةُ البيضـاءُ كـالخَود التـي   تختـال بـين نـواعمٍ أقـرانِ
مـن أبـيضٍ يقـقٍ وأصـفرَ فـاقعٍ   فـي أخضـرٍ بهـجٍ، وأحمـرَ قـانِ[3]

---

(١) م. ن: ص ٤٩٧.
(٢) م. ن: ص ٤٩٩.
(٣) ديوان البحتري: ص ٢٣٧٦. الخود: الشابة الجميلة.

والـلافت أيضاً في وصف الصنوبري المعروف **بطول النفَس، وشدة الحساسية، والإفراط في التقاط حركات الطبيعة ومعالم جمالها، أنه حين ينجرف في تيار اللون، ينسى الزهر وأسماءه، فكأنما أصيب بعمى الأسماء، مبهوراً بزهوة** الألوان، وحين يتأنى متأملاً منظر الأزهار يطفق في عرضها، زهرة زهرة، مسمّياً، بشغف وحب، ويتجاهل الألوان، فكأن في الزهر حركة خفية استهوته، فأصابته بعمى الألوان، فلا يذكر لوناً واحداً. يقول الصنوبري:

من الخفيف

مـا تـرى جانـب المصلّى وقـد أشـ	**ـــرق منــــه ظهـــورُه والبطـــونُ**
أقحــــوانٌ، وسَوْسَــــنٌ وشـــــقيقٌ	**وبهـــــارٌ يُجنــــــى وآذَريـــــونُ**
ويـــدا النـــرجس البـــديعُ كأمثـــا	**لِ عيــونٍ ترنـــو إليهـــا عيـــونُ[1]**

وحيث يتخلى الزهر عن أسمائه وألوانه يغدو منجم جواهر، معروضة منثورة بانتظار من يلتقط. لكن هذه الجواهر لا تلتقط باليد، إنما بالنظر. النظر يلتقط منها ما يشاء، ما إن يلتقط جوهرة حتى تجتذبه أخرى، بل أخريات أشد ألقاً وجمالاً فيسعى إليها ملتقطاً لا يتعب، ولا يمل:

المتقارب

جـــــواهرُ تُلقَــــطُ بـــــاللحظ ليــــ	**ــسَ يســأمُ مــن لقطِهــا اللاقــطُ[2]**

ثالثاً: الماء والسفين

إذا كان الماء هبة السماء للأرض، فالرقة هي هبة الماء، هبة الفرات والبليخ، وهبة ما تجود به عليها الغيوم من غيث، وهبة ما يتفجر من جوفها من ماء عدّ. وقد أحسن الصنوبري وصف هذه الأمواه تتناغم وتتساوق لتمنح الرقة ميزتها على سائر البلدان. يقول:

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٤٩٥.

(٢) م. ن:ص ٢٩٨.

من الخفيف

بلـــدٌ مُشـــرقُ الأزاهـــرِ، مُـــوعٍ   وســـحابٌ جَـــمُّ العزالـــي، هتـــونُ

تتلاقـــى الميـــاهُ: مـــاءٌ مـــن المُـــزْ   نِ، ومـــاءٌ يجـــري، ومـــاءٌ مَعـــينُ(١)

وقد فُتن العربي، منذ القديم، بمنظر الماء، فوقف كثير من شعراء الجاهلية أمام السحاب يرسل أمواهه، والرعد يرسل قهقهته والبرق يلتمع سوطه بين السماء والأرض، فشعروا بسعادة، وراحوا يبعثون بالأماني. وقديماً تغنى النابغة الذبياني بمياه الفرات المتدفقة وشبه بتدفقها عطاءات النعمان. ولم يحد شعراء الرقة عن الخط، فتحدثوا عن ماء السماء وفعله في الأرض:

من الكامل

ســـحبت ســـحائبُه عليـــه ذيولَهـــا   حتـــى تشـــقق فـــي ربـــاه شـــقيقُهُ(٢)

وصوروا كيف تحيا الدمن وتقوم من سباتها وتكتسي أثواب الوشي، **على الرغم مما** فيها من غدران وأنهار:

من مجزوء الكامل

دِمَـــــنٌ كســـــتها مـــــن طـــــرا   ئـــف وشـــيها أيـــدي القِطـــارِ

مـــــن فـــــوق غـــــدرانٍ تفيـــــ   ـــضُ، وفـــوق أنهـــارٍ جَـــوارِ(٣)

ولم يغفلوا الدعوة بالسقيا، وسيتم الحديث عنها، على أن يكون المطر جارفاً، مزمجراً:

من الطويل

ســـقى جنبـــاتِ الـــرقتين مزمجـــرٌ   سكوبُ العزالـي، كلمـا عنَّ بارقُـهْ(٤)

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٤٩٥.
(٢) م. ن: ص ٤٢٩.
(٣) م، ن: ص٥٥
(٤) م. ن: ص ٤٠٧. العزالي:ج عزلاء وهي مصب الماء من القربة

لكن الشاعر الرقي غير الشاعر البدوي. فالبدوي يعاني في مجمل حياته من مشكلة الماء، ويظل عمره يخشى الجفاف والمحل، ويجد في الماء والمطر حياة، بل الحياة. أما شاعر الرقة، فلئن أحب مجاراة سلفه في حب الماء والتغني به، فهو غير المحروم منه، المشتهي له؛ إنه رُبّي في حضن طبيعة مرويّة، أحب الماء، لعب في الماء، أفاد من الماء، فبينهما نوع من صداقة ومحبة الند للند. لذلك جاء الحديث عن الماء غالباً، مع صورة وجدانية تمثّل أنسنة للماء أو تشخيصاً له، فيبدو الشاعر والماء متناغمين متفاعلين، بل متداخلين. يقول الصنوبري عن الفرات إنه بدت له مياهه كأنها تشكلت من دموعه. لا شك في أن المبالغة هي من كذب الشاعر، لكن من صدق الشاعر هنا اندماجه بالفرات، يُمد ماءه بدموعه، وينال منه بالمقابل عطاءه المتناثر، يوزعه يمناً وشمالاً:

من مجزوء الكامل

وأرى الفــــــــرات كأنــــــــــه ... مـــن فـــيضِ أدمعـــيَ الغِـــزارِ

متلونــــــاً لـــــــونين مــــا ... بـــين اللُّجـــين إلـــى النُّضـــارِ

يهفـــــو بأجنحـــــةٍ كأنّــــا ... مـــن نـــداها فـــي نِثـــار[1]

وإذا تجرد الشاعر عن الصورة ونظر إليها **بصفته متفرجاً**، لا يرى ماء في مجرى، بل يرى روحاً حياً يتحرك، يحب، يعانق:

كـأن عنـاق نهـري ديـر زكّـى، ... إذا اعتنقـا، عنـاقُ متيَّمـينِ[2]

وبين الأرض والسماء عشق، لا مجرد علاقة نفعية، فإذا ما سحت السحب وسقت الأرض فظهر منها الشقيق، وجد الشاعر أن ذلك لم يكن إلا بفعلٍ قصديٍّ من علاقة حب توّجت بولادة هذا الكائن الرائع الذي هو شقائق النعمان:

الكامل

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٥٧.

(٢) م. ن: ص ٤٩٤.

وكانمـا هـو، عنـد ذلـك، عاشـقٌ صَـبٌّ أحـبّ وصـالَهُ معشـوقُهُ[1]

والسحابة حين أسقطت ماءها، فعلت ذلك أيضاً عن حب قصدي، أشفقت على الأرض العطشى، وبكت، فكان القطر:

من الكامل

تبكـي عليهـا عـينُ كـل سـحابةٍ مـا إن تمـلُّ مـن البكـا أجفانُهـا[2]

حتى الفرات الكبير، الجبّار، تصيبه رقّةُ الرَّقَّة، فيغدو مرحاً، لطيفاً، قابلاً للمداعبة، فيعطي النُّضار، لا بعمل آلي، وإنما بعمل مفعم بالسرور:

من الوافر

يضـاحكُها الفـراتُ بكـل فَـجٍّ فيضـحكُ عـن نُضـارٍ أو لجـينِ[3]

وكأن الأرض التي تستقبل مرحه وضحكه عروس تزف إليه، فيكسوها الحلل الملونة:

كـأن ألأرض، مـن صُـفرٍ وحُمـرٍ، عـروسٌ تُجتلـى فـي حُلتـينِ[4]

ولئن فات الماءَ، من الشاعر، لفتةُ الاحيائية والأنسنة، فلن تفوته منه نظرة المحب للجمال، المقدر للفتنة، فيخرج بالماء عن كونه ماء ليصبح فضة ذائبة، ويبدو الفرات عيناً كبيرة من فضة تعوم فيها السفن:

من الخفيف

وكـأن الفـرات بينهمـا عيـ ـنُ لجـينٍ يعـوم فيهـا السـفينُ[5]

---

(١) م. ن: ص ٤٢٩.
(٢) م. س: ص ٥٠٠.
(٣) ديوان الصنوبري: ص ٤٩٣.
(٤) م. ن.
(٥) م. ن: ص ٤٩٥.

وتتفجر الأنهار بالمياه، وتتسرب المياه من منافذ الغدران حيث الماء هادئ كصفحة مرآة ألقيت بين وسائد خضر سندسية، ترتاح العين إلى لمعانها، أو كأن الماء المتفجر فيض من الفضة إلى أرض كلها زمرّد، أو هو دفق من الدرّ يدور في أرض كلها مرجان. يقول البحتري:

من الخفيف

وتفجّــــرت أنهارُهـــــا بمياههـــــا	**موصــــــولةً بنواهـــــق الغــــدرانِ**
مثــل المرايــا فــي نمــارق سُـندُسٍ	**خُضْــرٍ، يــروق العــينَ باللمعــانِ**
أو فضــــةٌ فاضــت بــأرض زُمُــرُّدٍ	**أو مـــاءُ دُرٍّ دار فــــي مَرجــانِ**[1]

ومن أهم ميزات الرقة كونها على شاطئ الفرات، والفرات نهر كبير يصلح للملاحة، فالسفن تجري فيه صعوداً وهبوطاً. وكما في البساتين كذلك في السفن. ففي البساتين يكثر التفنن في تشكيلة الأزهار والثمار، وفي السفن يكثر التفنن في شكلها وتجهيزها. وقد عُرفت في الفرات سفن على شكل الطيور والحيوانات المفترسة:

من مجزوء الكامل

وســــــفائنٌ لــــم تعــــدُ طيــــ	**ــراً صــيغ مــن خشــب وقــارِ**
محفوفـــــــــة بقـــــــــوادمٍ	**كقـــوادم النســــرِ المُطـــارِ**[2]

ولا تبقى السفن بشكل الطير، بل إنها تسير كما يطير الطير، وتهوي في سرعة انقضاضها كما ينقضّ نسر جارح من أعلى الذرى، هابطاً إلى وادٍ بين جبلين. يقول الصنوبري:

من الوافر

ويــا سـفنَ الفـراتِ، بحيـث تهـوي	**هُـــوِيَّ الطيـــر بـــين الجَلْهَتـــين**
تُطـــاردُ، مقــــبلاتٍ، مـــــدبراتٍ،	**علــى عجـلٍ، تُطـاردُ عسـكرين**[3]

---

(١) ديوان البحتري: ص ٢٣٧٩.

(٢) ديوان الصنوبري: ص ٥٨.

(٣) م. ن: ص ٤٩٤.

وأخيراً فهناك ظاهرة معروفة في معظم المدن الموجودة على الشواطئ، وهي ظاهرة تحويل بعض السفن إلى مطاعم أو مقاهٍ، أو منازل وفنادق، أو إلى حانات وأماكن لهو، يقصدها روادها فتقدم لهم جواً حميماً من اللقاءات، فيه شبه استقلال، بعيداً عن عيون الرقباء. يذكر ذلك الصنوبري، بعد وصفه السفن الشبيهة بالطير:

وسـفائن لـم تعـد طيـــراً صـيغ مـن خشـب وقـار
فيهـا بحـارُ اللهـو قـد أريـتْ علـى كـل البحـار[1]

والمعروف أن الأمين اتخذ لنفسه السفن على شاكلة العُقاب والأسد والفيل والحية. وقد وصفها أبو نواس مادحاً الخليفة. من ذلك:

من الخفيف

فـإذا مـا ركابـه سـار بـرّاً طـار فـي المـاء راكبـاً ليـثَ غـابِ
أسـداً باسـطاً ذراعيـهِ يعـدو أهـرتَ الشّـدق، كـالحَ الأنيـابِ[2]

رابعاً: الدعاء بالسقيا

عاش العربي في الجاهلية حياة بدوية، في صحراء غالباً، وكان فيها عالةً على جمله: يأكل لحمه ويشرب لبنه، ويلبس جلده، ويستوقد بروثه، إلى ما هنالك. وكان عليه، بالمقابل، أن يؤمّن لجمله الرعي والسقيا، وكلاهما مرتبط بالماء. ولما كانت الصحراء خالية من الأنهار والآبار، إلا في بعض الواحات النادرة، فقد التفت البدوي إلى السماء بوصفهامصدراً أوحد للماء، ومن ثمة لاستمرار الحياة. لذا استهواه منظر الغيوم والبرق والرعد، واستنفد تفاصيل سقوط المطر في شعره. ولما كان قانون الصحراء أن يسقط المطر في مكان دون آخر، كان على البدوي تتبع مواقع الغيث للإفادة من غدران يتجمع فيها، ومن مراعٍ ينبتها بسرعة مدهشة. هكذا غدا المطر غيثاً وحياً، أي عوناً وحياة، وكان سقوطه نعمة، فغدت الدعوة بالسقيا

(١) م. ن: ص ٥٨.
(٢) ديوان أبي نواس: ص ٤١٤.

ونزول الغيث في دار أو بلد، خير الدعوات وأحبّها إلى النفوس؛ كما غدا هطول المطر عرساً للطبيعة ولمنتظري خيراتها. إنما نادراً ما ترقّب البدوي المطر ليخرج له زهراً ووروداً تكون متعة للناظر. فهاجس الاستمرار في الحياة والحفاظ على السلامة كان أقوى من هاجس المتعة الفنية، فعلى الإنسان أن يشبع قبل أن يتفنن في إبداع الجمال.

ولأن الرقة، كما سبق القول، واقعة على ضفتي الفرات والبليخ، وتخترقها أنهار وجداول، فهي لم تكن تشتكي العطش وإن لم تستغن عن رحمة السماء. لكن انتظار الغيث كان له مغزىً آخر هناك: لم يكن يحيي موات الأرض وينبت الزهر فقط، لكنه كان أيضاً يضفي، في عين الشاعر، مسحة جمال على الزهر النابت. فإذا ما كسا الأرض الرملية السهلة، ومثلها الأرض المختلطة فيها الحجارة بالرمل والطين، بكل نوع من الزهر، فإنه بالمقابل يرصّع خدود الورد والزهر، فيغدو عليها كالحلي تلوح عليها حبات الدر والعقيق.

ولعمري إنه منظر جميل: الزهر وعليه حبات القطر أشبه بعيون غانيات بكين وظلت الدموع عالقة بين أجفانهن. هذا ما يتوقعه شاعر الرقة من السحاب والغيث، وهذا ما يجعله يدعو للرقتين بالسقيا، بمطر هادر مزمجر، يتدفق من أفواه قُرَبه كلما التمع بارق في السماء. يقول الصنوبري:

من الطويل

سقى جنبات الرقتين مزمجرٌ ... سَكوبُ العزالي كلما عنَّ بارقُهْ

محلٍّ متى تحلُلْ به المُزنُ تشتملْ ... بنوّاره أدماثُه وأبارقُه[1]

فيغدو وقد دقّت محاسنُ روضِهِ ... وما كان فضل الحسنِ، لولا دقائقُهْ

ترى الزهر كالحَلْيِ المَصوغ إذا بدا ... يلوحُ عليه دُرُّه وعقائقُهْ

يحاكي العيونَ، ما ترقرق دمعُها، ... إذا هو جالت في ذُراه رقارقُهْ[2]

---

(١) المزن: الأمطار. نواره: زهره. الأدماث: الأرض اللينة، السهلة، الرخوة. الأبارق: جمع أبرق، وهو البرقة، المتسعة. والبُرقة والبرقاء: أرض غليظة مختلطة برمل وحجارة. العزالي: جمع عزلاء، وهي مصب الماء من القربة.

(٢) ديوان الصنوبري: ص ٤٠٧.

اختلفت مهمة القطر في الديار، فلم تعد مجرد سقيا وإخراج عجب، بل غدت عمل فنان ينظم دقائق الأشياء في حلي متنوعة تزين الروض، ولم يعد الحسن في المطلق مقبولاً، بل يُطلب منه الجمال في أدق تفاصيله.

ومهمة أخرى للمطر، في بلد منتج زراعياً، هي إعطاء المحاصيل وإغناء الثروات. لكن الثروة والحبوب و**كل** الثمار لا تعني الشاعر اللاهي، الباحث عن اللذة في رياض الرقة. محصول واحد يعنيه هو محصول الكرمة الذي يتحول إلى خمر تحيي ليالي سهره وتبعث فيه الدفء والنشوة. ويختصر الصنوبري العملية كلها بكلمات: المطر يجود بدفقه على الرياض، والرياض ترده لنا وتجود به علينا عقاراً. يقول:

من الخفيف

وإذا ما الرياض جاد عليها الـ ... ـقطرُ جادت به علينا العقارُ [1]

الخمرة والزهر هما كل ما ينتظره الشاعر من المطر، وكلاهما من نوافل العيش. ففيما كان المطر يحيي الموات من الأرض ومن يعيش عليها، غدا المطر عند شاعر الرقة مزيناً وصائغاً يجمّلان الحياة. وفائدة ثالثة يهيئها اليومُ الممطر للشاب العابث الغاوي، وهي أن يكون ضبابه، وقلة الانقشاع فيه، ستاراً للشاعر يسهل له الوصول إلى المحبوبة، وقد غُشيت أعين الرقباء. فيه إذاً يستطيع ذو الحظ العاثر الذي يغدو ويروح ويطوف ليلاً تحيناً لفرصة لقاء ووقت متعة ولهو، أن يحظى بمراده، فلنعم مأوى اللهو هو. يقول الصنوبري:

من الكامل

أرسى بأرض الرّقتين مجلجلٌ ... يستنُّ فيه رعدُه وبروقُهُ

ولنعمَ مأوى اللهوِ للكَلِفِ الذي ... للّهوِ كان غُدُوُّهُ وطُروقُهُ [2]

وكما بقيت في الدعاء بالسقيا رؤى متعددة من الحياة البدوية، فقد ظلت رياح الجنوب هي التي تستمطر، فرياح الجنوب لا زالت مصدر الخير، واليُمن

---

(١) م. ن: ص ٧٧.

(٢) ديوان الصنوبري: ص ٤٢٩.

والتفاؤل. كذلك بقيت رؤية الغيث الممطر يدرّ درّاً غزيراً، من سحاب هائل، يرافقه صخب الرعد ونيران البرق، فيكون عامّاً شاملاً. فالصنوبري يدعو غيوماً تأتي من الجنوب أن تريق ماء دلائها بالرقتين، ماء صاخباً تتقاذفه الريح من جانب إلى جانب، وأن يصيب في انصبابه من أفواه قربه، المصلى، وأن يهجم من كل صوب على الخرارتين، ولعلهما عينا ماء، وأن يهدي للسد المصنوع من حجارة مرصوفة موجات من المطر، متلاصقة، متلاحقة يسند بعضها بعضاً: موجات من المطر تجود بها سحابتان كبيرتان، إذا انقطعت من جانب عاودت من جانب آخر. يقول الصنوبري:

من الوافر

أراقَ سـحـابُهُ بـالرَّقَّتينِ	**جنـوبيٌّ صَـخوبُ الجـانبينِ**
ولا اعتزلـت عزاليـه المُصـلَّى	**بلـى خَـرّت علـى الخَـرَّارتينِ**
وأهـدى للرصـيفِ رصـيفَ مُـزنٍ	**يعـاوده طريـرُ الطُّـرَّتَينِ**(١)

أما لِمَ يريد الصنوبري المطر غزيراً دائماً، فيما الرقتان على ضفاف نهر كبير؟ إنها الوقفة الشاعرية على الغدران، وهي غير الوقفة على ضفاف الأنهر. فللغدير منظر جذاب، بهدوئه، باستقراره، بتلاعب النسيم بصفحة مياهه ينسج عليها حلقات، بما قد ينبت حوله من عشب وزهر، وما قد يجتلب إليه من رواد أنسٍ أو سمر. لأجل هذا يريد المطر أن يستمر، عسى أن تستمر تغذية الغدران. والواقع أن الصنوبري لا يريد تسمية المطر ماء في وقفته الشاعرية، إنه دموع كل سحابة تبكي وتبكي ولا تملّ من البكاء. أما بكاؤها فمن رِقّها وعبوديتها إذ تقودها ريح الجنوب قسراً ورغماً وتأتي بها حيث تشاء. يقول الصنوبري:

من الكامل

لـو أن غـدران السـحابِ تواصـلتْ	**سـحاً إذن لتواصـلت غـدرانُها**
تبكـي عليهـا عـينُ كـلّ سـحابةٍ	**مـا إن تمـلُّ مـن البكـا أجفانُهـا**
مُنقـادة، طـوع الجنـوب إذا بـدت	**فكأنهـا بيـد الجنـوب عِنانُهـا**(٢)

---

(١) م. ن.: ص ٤٩٣.

(٢) ديوان الصنوبري: ص ٤٩٣.

وللبحتري صورة رائعة للمطر، يتجاوز فيها الأسباب المادية المعروفة لسقوط المطر كما يتجاوز آثار ذلك السقوط. فالمطر ليس مجرد مياه تهطل من السحاب وتروي الأرض والإنسان. كل هذا من تعليلات البشر العاديين، إنما عند البحتري الشاعر تعليل آخر يقدمه بشكل أسطورة مفترضة مفادها أن بين الأرض والسماء علاقة قديمة في الزمن. ويبدو أنه، في زمن بعيد، قامت الأرض بخدمة للسماء، وهي تستوفيها الدين. وطريقة الاستيفاء هي الوساطات بين الطرفين. تقوم بالوساطة السحب. السحاب هو سفير الأرض لدى السماء، منها ينطلق ويحمل معه مضمون سفارته، ينقله إلى السماء، ثم لا يلبث أن يحمل الجواب، فيقفل راجعاً إلى الأرض، مطراً. ويبدو أن العلاقة بينهما تطورت، فقامت بينهما مودة. فالسماء يشجيها أن تعطش الأرض، فتبكي، وببكائها تمنح الثرى الحياة، فيرد لها جميلها ضحكاً موثقاً وجذلاً مرحاً، وشكراً. ويخرج من مكنوناته، كاشفاً عند ضحكه وبسماته، لؤلؤاً يتألق وأزهاراً حساناً كأنها أقمار السماء على الأرض.

ويمضي البحتري في تطوير العلاقة التي نشأت بين السماء والأرض. فالسماء، شأن كثير من الفنانين الذين يعشقون ما أبدعوه من نقش ورسم، شغفت بما تفتق عنه الثرى من زهر، فتفننت في إروائه، وسقته من خيرة مائها، على الريق شراباً أذهله وأسكره فانتشى، وما أروع الزهر إذا انتشى! ثم التفتت إلى غدائر الأرض وراحت ترصعها بحبات من اللؤلؤ، فرادى ومثانٍ، فغدت الغدائر المرصعة تيجاناً على جنان رياض الرقة فزهت ببهجة تلك التيجان، وراحت تنافس الشمس والقمر. فإذا ظهرت الشمس وانعكست على تلك الحلي غدت شمسين، واحدة تضيء نوراً، وأخرى تضيء حسناً، وإذا ظهر القمر بعد حلول الليل عم نوره الكون. يقول البحتري:

من الكامل

فكأنّ دَيناً للسماء على الثرى	**سلفاً، قديماً، حلّ في نيسانِ**
ظلّ السحابُ سفيرَها وسفيرَهُ	**ويقودُها عينانِ تنسجمانِ**
منحته، وهي شجيةٌ، ببكائها	**ووفى بضَحْكِ الموثَقِ الجذلانِ**

متبســـمٌ عـــن لؤلـــؤٍ متلألـــئٍ	ونـــواعمٍ مثـــل البـــدورِ، حســـانِ
شـغف السـحابُ بهـا، فـروّى زهرَهـا	رَيْقـــاً فـــراح كـــرائحٍ نشـــوانِ
وحيـــا غـــدائرَها بِـــدُرٍّ، سَـــحُّهُ،	وفرائـــدٍ مـــن لؤلـــؤٍ، ومَثـــانِ
فتتوَّجـت بجنانـهـا، وزهـتْ علـى	تلـك الريـاضِ ببهجـةِ التيجـانِ
وإذا بـدتْ شـمسُ النهـار مضـيئةً	فلنـا بهـا، وبحسـنها، شمسـانِ
وإذا الهـلالُ أغبَنَّـا جُـنْح الـدجى	فبنـــوره يتنـــوّرُ الأفقـــانِ[1]

فالعلاقة بين السماء والأرض علاقة شخصانية بين إنسانين متداينين وقد آن وقت الوفاء فالتراب يبادل ببكاء السماء ابتساماً يفتر عن أسنان تتلألأ إنها وريقات الزهر الذي روته السماء بريقها وكأن الرياض تضع تاجاً من الزهر على رأسها تفاخر به

خامساً: اللهو في الرقة

إذا كانت الرقة موطن الجمال، فالجمال يستهوي عاشقيه. وعاشقو الجمال يسعون إليه، فمنهم يهدف إلى امتلاكه، وبعضهم إلى التمتع به، وبعضهم إلى التعبد في محرابه. والكل يختلط بالكل، وتضعف سلطة الرقابة، اجتماعية كانت أو خلقية، فيتجرأ اللاهون على المخالفة، ثم يخالفون بقصد المخالفة، وتكثر التجاوزات، ويُخلع العذار. والأمر يبدو طبعياً ما وجدت الخمرة، ولا حدود لشربها أو معاقرتها، ووُجد المال لينفق، ووجدت الجواري من كل لون لتُطرب وتُسعِد. ويصل الأمر بخالعي العذار إلى التباهي بخلعه، طبعاً عن ظرف ودعابة، لا بقصد إظهار الفسق ومخالفة الأعراف. فالأماكن التي يعددها الصنوبري ويقصدها في شعره، كما في لياليه وأيامه، هي متنزهات تعرض الجمال، لا أماكن فجور. وما خلع العذار الذي يدعيه سوى شرب الخمر والحديث عن الغانيات أو التنقل بينهن. وهو إذ يتجنب الوقار ويجري وراء الصبوات، لا يجد عاراً في سلوكه، بل يدعي أن العار في سوى

---

(١) ديوان البحتري: ص ٢٣٧٩.

الصبوات. ولأنه لا يخجل من السعي وراء الصبوات في بلد خُلق للتصابي، فهو يختال نشوان في مسيرته، يسحب إزاره خلفه من عُجب وكِبَر:

من مجزوء الكامل

مــا فــيَّ مــن خَلْـعِ العِـذارِ ... ومـن التجنُّـبِ للوقـارِ

كـأس مـن الصـبوات لا ... كـنْ مـن سـوى الصَـبَواتِ عـاري

أختـالُ فـي طُـرُقِ الهـوى ... نشـوانَ، مسـحوبَ الإزارِ[1]

ويستهوينا الصنوبري فعلاً بضربة الجناح الذي يخفق، فينقله في جولة على أماكن لهوه في الرقة، أو بالأحرى في الرقاق، محاولاً أن يعطي عنواناً أو يصف معبراً كل معلم. فالرقة السوداء تمرع فيها الأشجار وتحمل، من الثمار، الغضَّ الذي يسهل اجتناؤه. والدير الذي يعتلي التل، وهو بلا شك دير زكّى، التفّ بإزارٍ من البهار وشقائق النعمان؛ ولربما كانت هناك حديقة حيوان بصورة ما، تشكل متنزهاً وتهيئ ملاذاً أو مجالات للقاء، فيذكر حَير الوحش أو حظيرة الوحش كما يذكر ميدان سباق الخيل تجري فيه متنافسة. ولا ينسى جبل الجوشن وفي حفافيه شرفات مطلة من أعلاه على منظر لا بد أن يكون رائعاً. أما هرقلة التي نعرفها حصناً **التي** نراها الآن خراباً وكومة أحجار، فيبدو أنها كانت تزهو ببنائها المميز بأعمدته وقناطره، وبالمروج التي يطل عليها والوديان ذات المياه الضحلة أو ذات المياه الغامرة.

أما المكان المفضل عند الصنوبري، **الذي** يذكر إلفته له غير مرة، فهو الصالحية، ولعلها، كما سبق لنا القول، من أرقى نواحي الرقة، فيها القصور ومتنزهاتها وحدائقها. الصالحية موضع إعجابه ومحبته، فإذا ما ابتعد عنها، اشتاق إليها ولم يطق صبراً دون الرجوع إليها. يقول الصنوبري:

من مجزوء الكامل

بـين الهنـيِّ، إلـى البليـ ... ـخِ إلـى بسـاتينِ النّقـارِ

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٥٤.

فالرقـــةِ الســـوداءِ ذاتِ الـــ ـــمجتنى الغَـــضِّ الثمـــارِ
فالـــدير ذي التـــل المـــؤزْ زَرِ بالشـــقائقِ والبَهـــارِ
فـــالحَيرِ، حَيـــرِ الـــوحش والـــ ـــميدانِ، ميـــدانِ الجـــواري[1]
فالجوشـــنِ المحفـــوف بالشْـــ ـــشُرُفاتِ، مـــن أعلـــى انحـــدارِ[2]
فهرقلـــــةٍ ذات المـــــزا هِـــرِ والقنـــاطِرِ والســـواري
فـــالمرج فـــي تلـــك الوهـــا د أو الثِمـــاد أو الغمـــارِ[3]
دهـــري أهـــيمُ إلـــى البـــرا ري أو أهـــيم إلـــى الصـــحاري،
الصـــالحيةُ مـــوطني أبـــداً وبطيـــاسٌ قـــراري
فـــإذا نـــأت عنـــي القصـــو رُ فقـــد نـــأى عنـــي اصـــطباري
مـــا مثـــلُ رافقتـــي فكفْـــ فَ مِـــراكَ عنـــي أو فمـــارِ[4]

لا يلومن أحدٌ شاعر الرقة على حبه للرقة. إنه قد يهيم في الدنيا، يجوز البراري والصحاري، لكنه عائد أبداً إليها، فما مثلها مكان في الدنيا. ومن يصمم على الجدل والمماحكة فليجادل لنفسه، ومن يوجه العذل واللوم فالشاعر يعترف بإثمه ويحمل عاره، وليمض اللائمون في سبيلهم: نعم هو يعترف بحب الصغيرات، ومن يعشق فهو مقهور غير مختار، وأي عشق باختيار؟

من مجزوء الكامل

يـــا لائمـــي، مـــا العـــارُ عـــا رُكَ، فـــامضِ عنـــي، العـــارُ عـــاري
مـــا باختيـــاركَ إن عشِقـــ ـــتَ، وأيُّ عِشـــقٍ باختيـــارِ؟
دعنـــي ومـــا آثـــرتُ مـــن حـــبّ الصـــغارِ علـــى الكبـــارِ[5]

ويقول أيضاً:

من الخفيف

---

(١) الحير: حظيرة الوحوش أو محمية لها. الجواري: الخيل الجارية في السباق.

(٢) الجوشن: اسم جبل.

(٣) الثماد: المياة الضحلة. الغمار: المياه الغامرة.

(٤) ديوان الصنوبري، ص ٥٤. والمراء والممارة: الجدل والمماحكة.

(٥) م.ن : ص ٥٦.

لائمـي فــي صــبابتي، قَـدْكَ مهـلاً   لا تلمنـــي، إن المـــلامَ جنـــونُ[1]

وإزاء تكرار الصنوبري المجاهرة بمجونه وخلعه العذار، وملاحقة الغواية في الحسان وفي الخمر، يتوقف الباحث متسائلاً: هل هي فلتة مزاج عند الصنوبري، أو هي دُرجة استهوته، أو هي جوٌّ عام عبق بالمنافسة في التباهي بالمجون؟ ليس لدينا شعر لمنافسين ممكنين للصنوبري فهو في الرقة كأبي نواس[2] في بغداد متحلل ماجن، ومواقفه المكررة تؤكد ذلك:

الخفيف

خلـــع ابـــن الصـــنوبريِّ العِـــذارا   وغـــدا، فهْـــوَ لا يـــرى ذاكَ عـــارا

غـادرَ الحِلـمَ جانبـاً وامتطـى اللهـ   ـــوَ، وقِـــدماً أشـــار أنّـــى أشـــارا

غـضّ مـن رشـده، وأنجـد فـي الغِيْـ   ـــيِ، علـــى رغـــم عاذليـــهِ وغـــارا

وجــديرٌ بصــفوة العــيش مَــنْ كـــا   نــت لـــه الرّقـــةُ المصـــونةُ دارا[3]

فالجو في الرقة جميل غناء فكأنها واللهو صنوان، وصفوة العيش هي حياة الرقاق. فماذا في صفوة عيشها؟ ينقلنا الصنوبري إلى الواقع العملي: هي مرتع للغزلان، وهو مغرم بصيد الغزلان. إن غزلان الرقة من نوع خاص: غزلان تلبس الثياب، وتُخرج من جيوب الثياب أقماراً. وللأقمار عيون. وهذه العيون متخصصة بالغزل، تغازل الصنوبري ورفاقه فيضيعون، لا يعودون يرون شيئاً أو يسمعون:

من الخفيف

غازلتنـــا غزلانُهـــا عـــن عيـــونٍ   ســـــلبتنا الأســـــماع والأبصـــــارا

مـــا رأينـــا، مـــن قبـــل تلـــك ظبـــاءً   أبـــــرزت مـــــن جيوبهـــــا أقمـــــارا[4]

ويمضي الشاعر في حياته الماجنة اللاهية في الرقة ورياضها، ولنعم مأوى اللهو هذه الرياض:

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٤٩٥.
(٢) م، ن :٥٥
(٣) م، ن :٥٥
(٤) م ، ن : ٥٥

من الكامل

ولـنعم مـأوى اللهـو للكَلِـفِ الـذي   للّهـو كـان غُـدُوُّهُ وطُروقُـهُ[1]

فحياته منذورة للهو: اللهو صباحاً، واللهو مساء، واللهو ليلاً: اللهو محور اهتمامه، والصبابة محور لهوه. فالصبابة ليست خطأ يُعيَّر به، بل هو على يقين أنه لو ترك الصبابة لارتكب الخطأ الأكبر في حياته.يقول:

من الكامل

لا تُنكـر الإفـراطَ فـي كلفـي بهـا   مـا ذلـك الإفـراطُ بـالإفراطِ

لـيس الصـبابةُ مـن سِـقاطي إنمـا   تـركُ الصـبابة مـن أجـلِّ سِـقاطي

ومع الصبابة القصفُ، وهو الإقامة في الأكل والشرب واللهو واللعب. هذا نمط من الحياة يجعل الشاعر يتعلق بالرقة التي تؤمن هذا النمط، فإذا ما ابتعد عنه افتقده وحنّ إليه. إن فرص السعادة نادرة، فإذا سنحت، على الإنسان أن يبادر إلى اقتناصها: من الخفيف

لا تلمنـي بـالرقتين ودعنـي   إن قلبـي بـالرقتين رهـينُ

يـا نـديمي! أمـا تحـنّ إلـى القصـ   ـفِ فهـذا أوانُ يبـدو الحنـينُ

لا سـعيدٌ مَـن لـيس يُسـعِدُهُ جَـدْ   دٌ سـعيدٌ وطـائرٌ ميمـونُ[2]

ولربيعة الرقي معاصيه التي يجاهر بها ويفخر. ففي الكرخ، أحد متنزهات الرقة غزال يتمنع ويختبئ، يلاحقه الرقي، يطيل الوقوف بباب الخريمي صاحبه(٢)، فلا يحظى منه بفرصته، ولا يتمكن من صيده. فمع أنه غزال، وهذا الغزال طويل الشعر معقوصه، تلتمع ثناياه التماع البرق في السحاب المرتفع، كبير الأرداف ككثيب من الرمل إذا أصابته حركة دبت في جميع أجزائه المتراكبة، وفي الوقت نفسه هو دقيق الخصر، طاوي البطن. إنه ظبي، لا كالظباء، عذّب الرقي وأتعب روحه، فطالب بالرحمة وإنهاء العذاب، وتوسّل بالرحمن محذراً من قصاص ينال

---

(١) م ، ن :٤٢٩.

(٢) ديوان الصنوبري: ص ٤٩٥.

الظالم في يوم البعث، حيث يؤخذ الإنسان بشهادة الناصية والقدم. كل ذلك لم يفد الشاعر، ولا كل ما قاله من شعر يمكن له أن ينزل الوعول المعتصمة برؤوس الجبال، شعر لم يتوصل إلى عمقه الشعراء... بعد هذا أيستطيع الصبر؟ كلا إنه سيخلع العذار ويعصي الرحمنَ، والناسَ جميعاً: مَن بَعُدَ منهم ومَنْ دَنَا.

قال ربيعة الرقي:

أنـــا للـــرحمن عاصـــي	**لجنـــــوني برخَـــــاصِ**
ثــــم للنـــاس جميعـــاً	**مــــــن أدانٍ وأقاصـــــي**
ورخـــاصُ الكـــرخ ظبـــيٌّ	**لـــم أنـــل منـــه افتراصـــي**
ولقــــد طـــال بــــأبوا	**بِ الخريمــــيّ اقتصاصـــي**
طمعـــاً فـــي صـــيد ظبـــيٍ	**ذي شِـــــماصٍ ومِـــــلاصِ**
صـــيدُه أعســـر مـــن صيـــ	**ـــد الضـــواري والقِـــلاصِ**
يـا رُخـاصٌ، يـا رُخـاصَ الـــ	**ــكرخِ، يـــا ذاتَ العِقـــاصِ**
والثنايـــا الغُـــرِّ كــــالبر	**قِ تـــلالا فـــي النَّشـــاص**
ثــــم رِدفٍ كنقـــا الرمــــ	**ــــلِ، وأحشـــاءٍ خِمـــاصِ**
ولقـــد عـــذّبتِ روحـــي	**فمتـــى منـــكِ خلاصـــي**
فـــاتقي الـــرحمن فينـــا	**واحـــذري يـــوم القصـــاصِ**
مشـــهداً يؤخَـــذ بالأقـــ	**ـــدام فيـــه والنواصـــي**
ســائلي عــن شــعراء النــا	**سِ هـــل غاصـــوا مغاصـــي**
قلـــتُ شِـــعراً يُنـــزل الأعـــ	**ـصمَ مــن رأس الصياصـي**(١)

---

(١) انظر الاتجاه الواقعي الشعبي في الشعر العباسي، د. أحمد دهمان. وزارة الثقافة، دمشق، دمشق، ٢٠٠٧.

- افتراصي : اقتناصي فرصة . الكرخ : هنا من معالم الرقة . =
- = اقتصاصي : تتبعي الأثر .
- شماص: امتناع وتهرب وتفلت .
- النشاص : السحاب المرتفع بعضه فوق بعض .

هكذا يرتكب ربيعة معصية الصبابة، لكنه لا يفرّط في المعصية الأخرى: وهي شرب الخمر. ومع أنه يحاول الرفع من شأنها إذ يشربها مع نديم أريحي، عفّ، كريم، قرشي النسب، ومع أنه يرتقي بمستوى الشرب فيجعله في أباريق من فضة لا أباريق من رصاص، ويجعل الشرب في مجلس تقدم الراح فيه ساقية معقوصة الشعر، وتصبها من دنّ أسود داكن بسبب ما طُلي به من قار وما مرّ عليه من زمن، مع ذلك كله تبقى المعصية معصية، وهو يعترف بذلك، ويتشدق بأن المعاصي مطلبه:

... ونـــديمٍ أريحـــيٍّ — واضـحِ الوجـه مُعاصـي
بـاذلٍ فـي الخيـر لا ينـ — ـظُرُ منـه فـي ارتخـاصِ
مُهلـكِ الأمـوالِ فـي الـ — ـلـذّاتِ، مخشـيِّ القِصـاصِ
قـد سـقتني وسـقته — قينـةٌ ذاتُ عِقـاصِ
فـي أبـاريق لجـينٍ — لا أبـاريقِ رصـاصِ
ولـدينا أدكـنُ الجلـ — ـدةِ، كـالزنجيّ، شاصـي[1]
ذاك مـن معصـية الـ — ـله، وهمّـي فـي المعاصـي[2]

وهناك عنصر ثالث مهم جداً في عالم اللهو، وهو عنصر الطرب. والطرب يعتمد الفن ويقوم على اللحن والعزف والصوت الجميل. لكن الطرب نادراً ما يأتي ذكره مستقلاً إلا في قصور الخلفاء والأمراء، حيث تكون له أجواء وعدة، ويؤديه أساتذة كبار في الفن. أما على مستوى الناس العاديين، فالطرب يقترن بالشرب، فإذا أكثر المشاركون من تعاطي الخمرة، وخرجوا عن حدود الوعي، فإن هرجاً كبيراً يحصل، ويصبح الطرب عنصراً مساعداً للخمر على طلب اللذات، ولذة الصبابة بالذات. فالصنوبري، بعد بيته المشهور:

– النقا : الرمل الكثيب ، الخماص : المطوية لدقة الخصر

– الصياصي: الأماكن الحصينة. الأعصم: الوعل المتحصن في رؤوس الجبال.

(١) شاصي: يقال للقربة، إذا امتلأت جيداً فارتفعت قوائمها: شصت.

(٢) ديوان ربيعة الرقي، تحقيق بكار: ص ٧٩-٨١.

من الكامل

لـيس الصـبابة مـن سِـقاطي إنمـا	**تـرك الصـبابة مـن أجـلّ سـقاطي**

يقول:

كـم عـارضٍ للهـو عارضـناه مـن	**طَـرَبٍ، إلـى خُلطائنـا الأخـلاطِ**
مـا إن يقهقـهُ فيـه رعـدُ بـرابطٍ	**إلا تبسَّـمَ فيـه بـرقُ بـواطي[1]**

فهو يذكر رعد البرابط، والبرابط هي الأعواد، والعود من أكثر الآلات الموسيقية لطفاً ونعومة. وما الرعد في البرابط، وإنما في جو الصخب الذي يهيمن على الخلطاء ويكون على العود أن يجهد ليعلو ذلك الصخب، وبذلك هو يقهقه ولا يضحك. ويكون الضحك للباطية أو زق الخمر، إذ يُشقّ فتنفرج شفتا الشق فيكون ابتسام، ويتدفق الخمر أحمر ملتمعاً فيكون البرق.

سادساً: مرابع اللهو وأساليبه

١- عرض شامل، يقدمه الصنوبري:

مجزوء الكامل

أختـال فـي طُـرُقِ الهـوى	**نشـوانَ، مسـحوبَ الإزارِ**
بـين الهنـيّ، إلـى البليـ	**ـخِ إلـى بسـاتين النِّقـارِ**
فالرقـةِ السـوداء ذاتِ الـ	**ـمُجتنى الغـضِّ النمـارِ**
فالـدير ذي التَّـلِّ المـوَزْ	**زَرِ بالشـقائِقِ والبَهـارِ[2]**
فـالحَيرِ، حَيـر الـوحش والـ	**ـميدانِ ميـدانِ الجـواري[3]**
فالجوشَـنِ المحفـوفِ بالـ	**ـشُرُفاتِ مـن أعلـى انحـدارِ[4]**

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٢٧٧.
(٢) المقصود دير زكّي.
(٣) حير الوحش: حظيرة أو محمية للوحوش. والجواري: الخيل تركض في ميدان السباق.
(٤) الجوشن: اسم جبل.

فهرقلـــــــةٍ ذات المـــــزا	هِــرِ والقنـــاطرِ والســـواري[١]
فـــالمرج فـــي تلـــك الوهـــا	دِ أو الثِّمـــــاد أو الغِمـــــار
الصـــــــالحية مـــــــوطني	أبــــداً وبطيـــاسٌ قـــــراري
فـــإذا نـــأت عنـــي القصـــو	رُ فقـد نـأى عنـي اصـطباري
مـــن فـــوق غـــدران تفيـــ	ـضُ وفــوق أنهـــارٍ جــواري
أيـــــامَ أن زُرت الرصيــــــ	ــف وجدتُــهُ أنِــقَ المــزارِ
ومنــــارِ واســــطَ كــــالنجو	مِ منيفـــةً فـــوق المنــــارِ[٢]
والعَمْــــرُ باللـــــذّات معـــــ	ـــمورُ الدســـاكرِ والــــديارِ[٣]
والنيــل يجــري فــوق رضـــ	ــراضٍ مــن الجَــزْعِ الظّفــاري
وحمـــى المصـــلّى مُكـــتسٍ	حُلَـــلَ الخزامــــى والعَـــرَارِ
وســــفائن لــــم تعــدُ طيـــ	ــراً صـيغ مـن خشـبٍ وقـارِ
فيهـــا بحـــار اللهـــو قـــد	أربـــتْ علــــى كـــل البحـــارِ
يـــا ســـروتَيْ حمــرانَ جـــا	دكمـــا الغــوادي والســـواري[٤]
كـــم لــــي إلــــى الجرّارتيـــ	ـــنِ مـــن ادّلاجٍ وادّكــــارِ[٥]

فما أكثرك يا مراتع اللهو في الرقة! وإذا كان الصنوبري يذكرها ويسميها بلا جهد، بدافع التلذذ بأسمائها فهي منارات اللهو والفتنةوالحنين إلى ما ذاق فيها من ملاذ، فإننا نعيا في اللحاق به، متنقلين بين هذه المعالم. والواضح أن السر الأول في هذه الكثرة هو الماء. فالماء يمنح الخضرة، ومع الخضرة والألوان تصحبها، تضج الحياة، يتنادى إليها الناس، يسعون إلى قطف اللذائذ، وآخرون إلى بيعها، فتجري الصفقات، نفعية وعاطفية ونفسية، مخلفة سعادة وذكرى، أو هجراً أو صداً

(١) السواري: الأسطوانات أي الأعمدة.
(٢) واسط: واسط الرقة، أو الرقة الوسطى.
(٣) العمر: الدير.
(٤) السواري: الغيوم تمطر في الليل. والغوادي: الغيوم تمطر في الصباح.
(٥) ديوان الصنوبري: ص ٥٤ – ٥٨.

أو ألماً.. هذه الخضرة، ومعها حياة الانس، قد تكون في الطبيعة المفتوحة على الفضاء، وقد تكون في أماكن هيأتها أيدي أصحابها لتكون مجالاً للقاءات، وإقامة الاحتفالات العامة والسهرات الخاصة، أهمها الدير والحانة، وحدائق القصور. أما الدير المهم والمذكور كثيراً مع الرقة فهو دير زكّى.

٢- دير زكّى

المعروف عن الأديار أنها تبنى على مواقع مختارة هي، في معظم الأحيان، على تل أو جبل، تشرف على أراض تمتد مع امتداد النظر؛ وإذا فات الدير شرط العلو والارتفاع، فلن يفوته حسن الموقع وتوافر المياه، وهذا وضع دير زكّى الذي يحيط به نهرا النيل والبليخ كأنهما سوار له، فيما يقوم هو على شاطئ الفرات، فكأنه جزيرة. يقول الصنوبري:

من الوافر

كـأن عنـاق نهـري ديـر زكّـى،	**إذا اعتنقـا، عنـاقُ متيَّمَـينِ**
وقـتْ ذاك البلـيخَ يـدُ الليـالي	**وذاك النيـلَ مـن متجـاورين**
أقامـا كالسـوارين اسـتدارا	**علـى كتفيـه، أو كالـدُّملُجَين[1]**

وعرف عن الأديرة أنها تحتفل بأعياد لها خاصة ترتبط باسم القديس الذي تعده شفيعاً لها، والأعياد العامة للنصارى، وهي أعياد قد تكثر وتزيد. في هذه المناسبات، يفتح الدير أبوابه لجميع الناس، أما خارجها فالدير له حرمته وقدسيته. فلم يكن الدير مشرع الأبواب دائماً، محضّراً الأكل والمشروب لمن يريد قصفاً ولهواً. ومع ذلك، فقد رأينا أن الأبواب المغلقة قد تُفتح لاستقبال خليفة أو وزير أو أمير أو شخصية مهمة، تنزل ضيفاً على الدير وتعيش إحدى ليالي الأحلام فيه.

أما ما يجري بالضبط في أيام انفتاح الدير على الناس، فيصعب تحديده، لكنه، بلا شك، يهيئ مجالات لقاء بين جميع الطبقات والمشارب والأهواء،

(١) ديوان الصنوبري: ٤٩٥

ويسهّل عمليات الاتصال، وإقامة العلاقات، علاقات عاطفية، وعلاقات صداقة، وحتى علاقات تفضي إلى لذات جنسية، ربما. فأبرز ما في أعياد الدير أن خموره تخرج إلى العيان، والناس تتذوقها أو تعب منها فوق ما تستطيع، فيذهل العقل، وتنتشي الحواس.

لن نجد طبعاً في شعر الشعراء تفصيلات لهذا الذي يحدث، ولكن ما نجده هو حنين حيناً، ولوعة حيناً، وذكريات مؤلمة حيناً، ولها كلها أن تعبّر، بصورة رمزية عما كان ويكون في لقاءات الدير. يقول الصنوبري:

من الخفيف

لو على الدير عجتَ يوماً لألهتْـ ـكَ فنونٌ وأطربتكَ فنونُ

كم غدا نحو دير زكّاءَ من قلـ ـبٍ صحيحٍ فراح وهو حزينُ[1]

ما هي تلك الفنون؟ نحن نعرف ما يتجلى في مثل هذه التجمعات من عفوية وخروج على المألوف. فالبعض يشرب والآخر يغني، وهناك من يعزف أو يطبل، وهناك من يرقص ويهزج. وأهم الأهم هو تقارب الروح بين الجنسين. فمن يأتي ليشرب ويطرب ويلهو، يكون مستعداً نفسياً لكل أشكال التقارب. من هنا ذكريات العيون الكسلى، والجفون النعسانة:

كم غزالٍ في كفه الورد مبذو لٌ، وفي الخد منه وردٌ مصونُ

فإذا ما أجلتُ طرفيَ في خديـ ـهِ، جالت في القلب مني الظنونُ[2]

والدير، خارج أعياده، إن أغلق أبوابه، فهو لا يغلق بساتينه ومتنزهاته. فتبقى هذه البساتين والحدائق والمتنزهات مقصد عاشقين متيمين، يطلبان أن ينعما بنوع من الحرية في إطار من الجمال الطبيعي، و«رعاية قدسية»:

من الوافر

أيا متنزهي في دير زكّى ألم تك نزهتي بك نزهتين

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٤٩٥.

(٢) م. ن.

أردّد بـــين ورد نـــداك طرفـــاً   يُـــردَّدُ بـــين ورد الـــوجنتين،
ومُبتَسَـــمٍ كنظمـــي أقحـــوانٍ   جـلاه الطـلُّ بـين شـقيقتينِ[(١)]

وتلك هي وظيفة الدير عند الشعراء: تقديم ما يحقق لذة الزائرين:

من مجزوء الكامل

والعَمْـــرُ باللّـــذاتِ معـــ   ـــمورُ الدســـاكرِ والـــديارِ [(٢)]

ولا عجب من ذلك إذا كان الدير جنة الزهور، تترامى حتى التل، فتلبسه وشاحاً من شقائق النعمان والبهار:

من مجزوء الكامل

فالـــدير ذي التـــلّ المـــؤزْ   زَرِ بالشـــقائقِ والبهـــارِ[(٣)]

لكن ما أحاط بالدير من زهر فاق التصور ولم يعد الرائي يصدق أن ما يراه من أشكال وألوان جاء هكذا عفو الطبيعة، بل يذهب المعوجُّ الرقي إلى أن ما يراه من شقائق أسفل الدير كأنه ورد رُسم بيد فنّان ارتقى بالشقائق حتى غدت كالورد، فلو رآها النعمان لما عرف شقائقه. يقول:

من الخفيف

ما ترى الدير، ما ترى أسفل الديـ   ـــرِ، قـــد صـــار وردةً كالـــدِّهانِ
لـــو رآه النعمـــان شـــقّ عليـــه   مـــا يـــرى مـــن شـــقائق النُعمـــانِ[(٤)]

ويصرخ الصنوبري، من قلب مفعم، تحية حب للدير: الكامل

يـــا ديـــر زكّـــى كنـــت أحســـن مـــألقٍ   مَـــنَّ الزمـــانُ بـــه علـــى إلفـــينِ

والتجاوب يأتي من البحتري الذي ينضم إلى جوقة الخارجين بمنطقة الدير من عالم المألوف إلى عالم سحري، حيث لا يغدو الزهر مجرد زهر، بل هي

---

(١) م. ن.: ص ٤٩٤.
(٢) ديوان الصنوبري: ص ٥٧.
(٣) م. ن.: ص ٥٤.
(٤) الشعر في رحاب سيف الدولة لدرويش الجندي: ص ١٣٥، عن مسالك الأبصار. والدهان: يقصد به الرسم بالألوان.

عرائس، ولا يعود المطر مجرد قطرات تسقي أرضاً وإنما هو عطر «ذكاه ذكاء بيان»، وعرائس الزهر تزكو بعطر الوسمي فترتدي أنقى الحلل وتخرج في أرقى مظهر، فكأنها من بنات العز والرفاه اللواتي اعتدن الدلّ والغنج، وخلقن للفتنة، ومعهن لها كل سلاح مناسب، من عيون نجلاء، أشبه بعيون العقبان، وجفون مسترخية غنجاً وضعفاً، جفون مريضة تسبي اللب وترمي القلب بأضعف سهم وأكثره إصابة واختراقاً. يقول البحتري:

من الكامل

فكأنما قَطَر السحابُ على الثرى	**عطراً فأذكاه ذُكاءَ بيانِ**
وزكت معالمُ دير زكّى بعد أن	**وسمتْ يدُ الوسميِّ كلَّ مكانِ**
بعرائسٍ نضرِ الغلائل ترتمي	**بنواظر نُجلٍ من العِقبانِ**
وجفون كافورٍ أعاد بها الصّبا	**ضعفاً فهن مرائضُ الأجفانِ**
فإذا العيون تأمنت أشخاصُها	**فكأنهن، إلى العيون، رواني**[1]

٣- الهنيء والمريء

عرفنا أن الهني والمري نهران حفرهما هشام بن عبد الملك، وبنى قربهما قصرين وأسس ما سمي بواسط الرقة. ويبدو أن الأرض التي حُفرا فيها ولها كانت أرضاً بكراً وغير مستثمرة، وفي أشد الحاجة إليهما. فما إن بدآ يسقيانها حتى أنتجت وأمرعت، ونما عليها عمران لم يلبث أن جعل من النهرين ضيعتين من أشد مناطق الجزيرة خصباً، وكاد الرشيد يقبل بهما بديلاً عن ولايته للعهد، وحين وهبهما لإبراهيم الموصلي، في ليلة سعد، عُوض هذا عنهما مئتي ألف درهم[2].

في ضيعتي الهني والمري نشأت حياة من كل لون، ومنها حياة لهو وسمر ونزهات في بساتين وحدائق تأسر اللب وتجتذب المحبين، حتى كان الصنوبري يصرح بأنه لا يطيق البعاد لحظة عن الهني ويستغرب كيف استطاع تركه:

---

(١) ديوان البحتري: ص ٢٣٧٧.

(٢) الأغاني: ١٥٢/٥.

الكامل

مـا لــي نأيـتُ عـن الـهنــيّ وكنــتُ لا أسـطيعُ أنـأى عنــه طرفـةَ عـين؟[١]

ويصبح الهني أملاً والوصول إليه هدفاً يسعى إلى تحقيقه، لأن فيه راحة الجسد والنفس، ولأن فيه الاستقرار وكثرة الخيرات، فكأن الزمان لا يصيب الناس هناك، فهم عند الهني بأمان من حادثاته:

من الخفيف

فــأزور الهنـــيَّ فـــي خفـضِ عـيشٍ وأمـــانٍ مـــن حادثـــات الزمـــانِ[٢]

وحين يتحدث الصنوبري عن خلعه العذار وعن صبواته ومرابعها، ويطفق يعددها، يبدأ بالهني والمري:

من الكامل

بـــين الهنـــي، إلـــى المـــريْ إلـــى بســـاتين النّقـــارِ[٣]

ويصف الصنوبري ما تنعم به الرقة من مصادر مياه، وكيف تفيد منها، فيصور الفرات، وهو النهر العظيم الذي تبحر فيه السفن، يرق ويصبح شفافاً رقراقاً حين يقترب منها، فيطوّعه أهلُها لمصالحهم. أما الهني، فإنه، بطبيعته مجرى لطيف مستحدث لإنعاش موات الأرض. لذا فهو يسقيها وينبت فيها ألوان الزهر والثمر، فكأنه، بصنعه، يحولها إلى بستان. يقول:

من الكامل

أمـــا الفـــرات فإنـــه ضحضـــاحُها أمـــا الهنـــيُّ، فإنـــه بســـتانُها[٤]

ومن طريف ما يروى عن الهنيء والمريء ما ذكره الأبشيهي. قال: «غنى دحمان الأشقر عند الرشيد يوماً فأنشده:

من الطويل

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٤٩٩.

(٢) م.ن.: ص ٤٩٧.

(٣) معجم البلدان: ٤١٩/٥.

(٤) ديوان الصنوبري: ص ٥٠٠. والضحضاح: الماء القليل لا عمق فيه.

إذا نحـــن أدلجنـــا، وأنـــت أمامنـــا **كفـــى لمطايانـــا برؤيـــاك هاديـــا**

ذكرتُـــك بالـــديرين يومـــاً فأشـــرفت **بنـــاتُ الهـــوى حتـــى بلغنـــا التراقيـــا**

إذا مـــا طـــواكِ الـــدهرُ، يـــا أمّ مالـــكٍ **فشـــأنُ المنايـــا القاضـــيات وشـــانيا**

فطرب الرشيد طرباً شديداً واستعاده منه مرات، ثم قال له: تمنّ عليّ. قال: أتمنى الهنيء والمريء، وهما ضيعتان غلتهما أربعون ألف دينار في كل سنة. فأمر له بهما. فقيل له: يا أمير المؤمنين، إن هاتين الضيعتين، من جلالتهما، يجب ألا يُسمح بمثلهما. فقال الرشيد: لا سبيل إلى استرداد ما أعطيت. ولكن احتالوا في شرائهما منه. فساوموه فيهما حتى وقفوا معه على مئة ألف دينار. فرضي بذلك. فقال الرشيد: ادفعوها له. فقالوا: يا أمير المؤمنين، في إخراج مئة ألف دينار من بيت المال طعن، ولكن نقطّعها له. فكان يوصل بخمسة آلاف، وثلاثة آلاف، حتى استوفاها»(١)

أما عما كانت تتحلى به هذه المنطقة المميزة، فليس لدينا تفاصيل كثيرة، ولا حتى عما كان يجري فيها. ما هي إلا إشارة من هنا، وأخرى من هناك، إلى جمال الموقع والمنظر، والى الحنين والشوق إليه. يقول الصنوبري واصفاً:

من الخفيف

مـــا تـــرى جانـــب الهنـــيّ وقـــد أشـــ **ـــرق فيـــه الخِيـــريُّ والنســـرينُ؟**

صـــاح فيـــه الهـــزارُ، نـــاح بـــه القمـــ **ـــريُّ، غنّـــى فـــي جـــوه الشَّـــفنين؟**

وكـــأن الفـــراتَ بينـهمـــا عيـــ **ـــنُ لُجـــينٍ يعـــوم فيهـــا الســـفين!؟(٢)**

وهكذا تجتمع لزائر الهني والمري لذة الرؤية ولذة الطيب ولذة السمع. فَرَسَّامو الطبيعة وعطّاروها وعازفو ألحانها، هم هناك.

٤- البليخ

ومثل ما كان عند الهني والمري كان عند البليخ. وللبليخ ميزة خاصة هي أنه يحضن دير زكّى ويسهم في إمداده بالحياة. يخاطبه أشجع السلمي قائلاً:

---

(١) المستطرف في كل فن مستظرف، المكتبة التجارية الكبرى: ٢/١٥٣.

(٢) ديوان الصنوبري: ص ٤٩٥.

من الكامل

زَهَرتْ رياضُكَ في فسيحٍ زاهرٍ عَطِرِ العشيّ، ممسَّكِ الأذيالِ
فكأن نار المسكِ يفتقُ ريحَه، في روضه، الغُدُواتُ والآصالُ[(١)]

وإذا كان الماء نعمة السماء، فلا شك في أن الفرات والبليخ الذي يرفده من نعم السماء، والرقة موضع غبطة لوجودها بينهما. يقول الصنوبري مفتخراً:

من المتقارب

وذاك الفراتُ لنا، والبليـ ـخُ يغبطنا بهما الغابطُ[(٢)]

فيحق للصنوبري، لذلك، أن يتوجه إلى الله، واهب النعم، بأن يحفظ لهم هذه النعمة، ويحمي البليخ، وجاره النيل، من عاديات الزمان:

من الكامل

وَقَتْ ذاك البليخَ يدُ الليالي وذاك النيلَ، من متجاورين[(٣)]

ولئن توقف الصنوبري للدعاء، فليس الحافز طبعاً رؤيا اقتصادية يجدها مربوطة باستمرار البليخ في أدائه دوره، فالصنوبري شاعر، ورؤيا الشاعر ذاتية، نفسية، عاطفية. فكل هذه المحبة وهذه الغيرة، هي على مراتع لهوه وأماكن ذكرياته.

ولئن لم يتيسر لنا متابعة مرابع اللهو الأخرى التي يذكرها الشعراء بلهفة، ويكتفون بالتلميح، فإن الرياض، بتسميتها الشاملة المطلقة تعني كل واحد من هذه الأماكن، لأن الأماكن جميعها تأوي إلى حضن الطبيعة وتشترك في روعة المظهر وطيب المعشر. ويعطينا الصنوبري صورة، مفصلة مجملة عما يجري في روض من رياض الرقة:

من الكامل

ولنعمَ مأوى اللهو للكلف الذي للَّهوِ كان غُدُّوه وطُروقُهُ
روضٌ عهدناه تصوغ بطونُه لظهوره زهراً يلوحُ أنيقُهُ

---

(١) ديوان أشجع السلمي: ص ٢٤٠؛ والأوراق: ص ١٠٧. وفي البيت الأوَّل إقواء.
(٢) ديوان الصنوبري: ص ٢٩٨.
(٣) م.ن: ص ٤٩٤.

سـحبتْ سـحائبُهُ عليـه ذيولَهـا	حتّـى تشـقَّق، فـي ربـاه، شـقيقُهُ
وكأنمـا هـو، عنـد ذلـك، عاشـقٌ	صَـبٌّ أحـبّ وصـالَهُ معشـوقُه
عِطْـرٌ، فمبـيضُّ الربـى كـافوره	رَدْعٌ، ومُصـفرُّ الوهـاد خلوقُـه
كـم قـد سـقاني الكـأسَ فيـه شـادنٌ	كالغصن، ممشوقُ القوامِ، رشيقُه(١)

سابعاً: الصيد في الرقة

حين يصف الشابشتي دير زكّى يقول، فيما يقول عنه: «وبناحيته من الغزلان والأرانب، وما شاكل ذلك مما يُصطاد بالجارح، من طير الماء والحُبارى وأصناف الطير. وفي الفرات، بين يديه، مطارح الشباك للسمك. فهو جامع كل ما تريده الملوك والسوقة.»(٢)

ولئن كانت أنواع من الصيد رياضة الملوك، فإن الصيد ليس دائماً رياضة، بل هو أحياناً مورد رزق، أو وسيلة للحصول على أنواع من اللحم بعرق الجبين. فمما لا شك فيه أن مناطق سهوب أو غابات كانت تحوي حيوانات صغيرة أو كبيرة، وكان الناس يقصدونها يجربون فيها مقدرتهم وحظوظهم. ويبدو أن حظر الصيد في بعض الأماكن كان معروفاً، وإن لم نعرف الأسباب، فيما كان مباحاً في أماكن أخرى.

ولقد عثرنا في ديوان الصنوبري على مقطوعة من قصيدة، نادرة في هذا المجال، تتحدث عن السماح بالصيد لجهة الرصافة، ويعدد أنواع الحيوانات التي يشملها القنص، فنجد منها الغزال والثور الأبيض وحمار الوحش، وأنواعاً متنوعة من الطيور منها الغرانق (الكركي الأسود) والسواذق أو الصقور والقواري الطائر الأخضر الطويل المنقار، والحُباريات (الكركيات الطويلات العنق، المتنوعة الأشكال).

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٤٢٩.

(٢) الديارات: ص ٢١٨.

والللافت في هذه المقطوعة، إذا أردنا تصديق ما ورد فيها، أن هذه الحيوانات كثيرة بصورة لافتة، وأن الأرض التي تألفها أرض رملية، ولعلها صحراوية، وأن ما تثيره من غبار في ركضها هاربة من الكلاب، وما تثيره الكلاب في اثرها من غبار، يخفيها. يقول الصنبوري:

من مجزوء الكامل

فالصـــيدُ، مـــن تلقـــا الرُّصـــا	**فـــةِ غيـــرُ محمـــيّ الـــذِّمارِ**
بـــين الغـــزالِ، إلـــى الطليـــ	**حِ، إلـى الليـاحِ، إلـى الحمـار**
تخفـــــى الجـــوارح والكـــــلا	**بُ، بمـــا يُثـــرن مـــن الغبـــارِ**
والطيـــرُ مـــا بـــين الغـــرا	**نِـــقِ والســـــواذقِ والقـــــواري**
وحُبارـيــــــــاتٍ فـــــــــي دوا	**ويـــج المُحَبَّـــر والصِّـــدارِ[1]**

لئن لم تستطع الرقة، على الرغم مما فيها من جمال وروضة جاذبة، أن تجذب إليها شاعراً أو أكثر، ينصرفون إلى التعبد في محرابها والتقديس في هيكلها، ونقل ما كان يجري في أجوائها المنظورة أو المخفية من جمال، فإن الشعراء الذين أمّوا الرقة، أو عرفوها، لم يكونوا جامدين في معرفتهم لها، بل إنها حرّكت في نفوسهم ذكريات وذكريات، وأحيت معهم ليالي وسهرات، وأوحت إليهم إشعاعات من الإبداع نسجوها شعراً في وصف معالم جمالها، ووصف تعلقهم بها، ووصف سعادتهم بقربها، كما في وصف شقائهم إذا ما بعدوا عنها.

(١) ديوان الصنوبري: ص ٥٧. والليــاح هو الثور الوحشي الأبيض. دواويج وصدار: قماش قماش وثياب، لعلها أكياس للصيد أو أفخاخ.

الباب الثالث
الطبيعة الفنية لشعر الرقة

مقدمة

البيئة والإبداع الأدبي

تمهيد

في ضوء دراستي لشعر الرقة في العصر العباسي اقترحت قسمة شعراء الرقة إلى فئتين: شعراء عاشوا في الرقة وانتسبوا إليها، وأسميهم شعراء رقيين، مع أن إنتاجهم ليس فيه علاقة قوية بالرقة. وسأفرد لهم القسم الثاني من البحث، فأجمع شعرهم وأذكر ما يتيسر لي جمعه من أخبار حياتهم، فأكوّن بذلك ما يمكنني تسميته «ديوان الرقة».

والفئة الثانية من الشعراء تضم الذين ارتبط شعر لهم بالرقة. وهؤلاء هم فئتان: الفئة الأولى تتكون من شعراء معروفين أو غير معروفين جعلتهم ظروفهم يقيمون في الرقة لأهداف شخصية أو سياسية فتهيأت لهم مناسبات قالوا فيها شعراً لا يتوجه إلى الرقة من قريب، إنما قد يكون مدحاً لخليفة أو أمير، أو وصفاً لمغامرة عاطفية أو خمرية وما إلى ذلك. هؤلاء الشعراء لم تكن الرقة، بطبيعتها ملهمة لهم أشعارهم، فهم طارئون عليها، مفيدون منها، هؤلاء الشعراء جاء ذكرهم في الباب الأول. أما الفئة الثانية فتضم شعراء قصدوا الرقة حباً بالرقة وما تهيئه لهم من مجالات متعة أو تأمل للجمال الطبيعي والبشري. أقاموا فيها بصورة مؤقتة أو شبه دائمة، تغنوا بها وبمعالمها، ووهبوها عاطفتهم المخلصة، هؤلاء الشعراء تحدثنا عنهم في الباب الثاني، ونحاول تقويم شعرهم من وجهة طبيعته الفنية في الصفحات التالية.

أولاً: البيئة وطباع الناس

يقسم ابن خلدون العالم إلى أقاليم، منها البارد ومنها الحار ومنها المعتدل. ويعيد إلى الاعتدال في المناخ الاعتدالَ في الطباع والاستعداد للتطور الفكري والاجتماعي. يقول: «أما أهل الأقاليم الثلاثة المتوسطة، أهل الاعتدال في خلقهم وخُلقهم، وسيرهم، وكافة الأحوال الطبيعية للاعتماد لديهم، من المعاش والمساكن والصنائع..».[١] ويضيف: «تتبع ذلك في الأقاليم والبلدان تجد في الأخلاق أثراً من كيفيات الهواء»[٢].

ومهما بلغ قول ابن خلدون من الدقة، فمن المؤكد أن طبيعة المناخ تفرض نمطاً من الحياة يوجه القوى الجسدية والحاجات المادية في اتجاه معين. ويكون لذلك انعكاس على الطباع والميول والاستعدادات الفنية...

وكتب أحمد أمين وزكي محمود: «إن ظروف العيش في الصحراء تفرض على البدوي الوحدة مرتحلاً، والوحدة عاملاً في الرعي. وحياة البدوي في الصحراء الفسيحة، ذات النغمة الواحدة تقريباً، تقوّي شعوره بوحدته وعزلته، فيلتفت إلى التفكير في نفسه ووحشته، وما يحسه من حنين إلى زوجته أو حبيبته، وملاحظة ما يطرأ على الطبيعة التي تجري في العادة على نمط واحد تقريباً، فيلتقط التغير إذا ألمّ، ويلفت نظره الرعد إذا رعد والبرق إذا لمع، والغزال إذا ظهر، ويسجل ذلك كله في شعره»[٣].

وقد كتب سيلستين بوجليه[٤]: «إن الأرض لها طريقتها في طبع المجتمعات بطابعها. فمن الواضح أن هيئة الأرض وظروف المناخ في بلد ما تؤثر في كثافة العلاقات الاجتماعية وتنظيمها. فالصحراء تدعو الناس إلى

---

(١) المقدمة: ٣٤/١.
(٢) م. ن.: ١/ ٣٣٧.
(٣) قصة الأدب في العالم :٣٦٠/١.
(٤) Celestin) Bougle (1870- 1940

الحياة في قبائل رُحّل، تضرب في الأرض، لا في دول متمركزة. والبلد الجبلي يباعد، عادة، بين الجماعات، وبذا تصبح مغلقة على سواها، متجانسة، متلاحمة في داخلها..»(١)

ثانياً: البيئة واللغة

إذا كانت اللغة جزءاً من ثقافة الجماعة، فهي عملياً موازية لوجود تلك الثقافة تتبادل وإياها الأدوار: تعبر عن معطيات الثقافة وتعيرها رموزها لتجسيد مواضيعها. كما أن اللغة هي الوسيلة الأولى لنقل هذه الثقافة من جيل إلى جيل. وهذا يجعل الثقافة محدودة بحدود اللغة. ويرى كلنبرغ «أن اللغة، إن لم تكن وحدها محددة للبنيان الاجتماعي، فهي، بلا شك، محددة لسبل توجهه، وتشكل موضوعاً كبيراً للبحث الثقافي»(٢).

يمكن اكتشاف شيء من حياة الشعب وفكره انطلاقاً من تحليل اللغة التي يستخدمها. فعندما ندرس البنية اللغوية لشعب من الشعوب، ندرس أساليب تفكيره. وعندما ندرس مفرداتها نتعرف إلى أنماط التمييز لديه.

إن اللغة هي الظاهرة الاجتماعية الأشد خطورة في حياة البشر، وهي رمز لاجتماعية الإنسان التي تتجلى في قدرته على النطق برموزها، وفهمها، وتعليلها وترجمتها إلى الأصول التي وُضعت اللغة لتعبر عنها. وهذه المقدرة خاصة بالبشر. ولقد كان دور اللغة المنطوقة هو المقصود في الأساس: **قام بدوره الطبيعي** في التعامل اليومي، ودوره الاستثنائي في عمليات التأثير التي سعت إلى تطوير هذه الوسيلة من مجرد أداة تعبير عن الأشياء والأفعال والأحاسيس والعواطف والأفكار ومظاهر الجمال الطبيعي... إلى مصدر لطاقة اجتماعية فاعلة وقد يكون لكلمة صغيرة دور في تغيير موقف خطير.

ولأن اللغة غدت حاملة التراث فقد اكتسبت صفة الظاهرة التاريخية:

---

(١) Elements de sociologie – textes, p 68.

(٢) Les Grands Textes de la sociologie modernes, p 99.

رافقت الجماعة خلال مراحل وجودها تؤدي لها مهمات الاتصال والتفاهم، وتحمل عنها مكتسباتها، عبر الزمن. لذا كانت الأجيال المتعاقبة تحافظ على اللغة من باب حفاظها على التراث، والتغيير قد يصيب وسائل التعبير الإبداعي التي تتفتق عنها **اللغة التي قد تغدو، هي نفسها، مصدر تعديلات لغوية. ففي اللغة، كما في أي مظهر** اجتماعي آخر، تستمر القصة الأبدية: صراع القديم والجديد.

ثالثاً: البيئة والتعبير الأدبي

لا شك في أن التعبير الفني قد يتم بوسائل كثيرة: بخطوط، بألوان، بمجسمات وسواها. لكن التعبير الأدبي هو تعبير لغوي بحت. فإذا كانت الموهبة الفنية والحساسية المفرطة مهمتين في الإبداع الأدبي، فإن هذا الإبداع يحتاج، كي يتضح، إلى المواد التي يتشكل منها وهي اللغة والثقافة.

إن قدرة الأديب على الأداء الفني هي التي تمكّنه من التحدث بلغة ليست مطابقة تماماً للغة سائر الناس. وبذلك يتمكن من إدراك جوانب في نفوس المتلقين يعجز عن الوصول إليها الكلام العادي. لأجل هذا كان على الأديب أن يحصل ثقافة لغوية تهيئ له التصرف بفنون القول، وأن يكون قد نما عنده ذوق لغوي يجعله يحسن اختيار الكلمات في أدائها الوظيفي وتناغمها الموسيقي. هذا الذوق لا **يتجلى** إلا بعد تحصيل ثقافة أدبية واسعة شاملة، فضلاً عن الثقافة اللغوية.

يقول يوسف مراد: إن لم يكن الشاعر أو الفنان أو الأديب ذا ثقافة واسعة «أجهد عقله في اكتسابها، لا يتاح له أن يصوغ الآيات الفنية الخالدة التي تطوي الدهور طياً بدون أن تفقد روعتها، بل هي تزداد جمالاً كلما اتسعت آفاق الإنسان الثقافية وأصبح أوسع فهماً وأنفذ بصراً»[1].

---

(١) مبادئ علم النفس العام: ص ٢٤٣.

والمعروف عن شعراء العصور الإسلامية «رحلتهم إلى البادية» حيث اللغة الفصيحة السليمة من كل لحن تتجلى في أصفى حالاتها، يتحدث بها أهلها بعفوية وطبعية، فتؤخذ هكذا من منابعها. يقول ابن منظور: «كان أبو نواس يتتلمذ على والبة بن الحباب. ثم سأل والبة أن يخرج إلى البادية مع وفد من بني أسد ليتعلم العربية والغريب. فأخرجه مع قوم منهم، فأقام بالبادية سنة»[١]. ولعل من المفيد الاطلاع على ثقافة أبي نواس الشعرية. وكان أبو نواس يقول: «ما قلت الشعر حتى رويت لستين امرأة من العرب منهن الخنساء وليلى الأخيلية، فما ظنك بالرجال؟ وإني لأروي سبعمئة أرجوزة لا تُعرف»[٢].

ونعود إلى أثر البيئة في الإبداع الفني لنقول إن هذا الأثر يتجاوز شخصية الفنان الإنسانية وطبيعته الفنية، والثقافة التي يحصلها، والقيم التي يتبناها أو يصارعها، والمعاني التي يبدعها، والكلمات التي يستخدمها «ليصل إلى البنية الشكلية، والأسلوب، وحتى تركيب الجملة الصرفي والنحوي»[٣] كما يقول أورباخ.

بعد هذا فلنعد إلى الرقة ولنر ما دورها بصفتها بيئة في طبع الشعر الذي قيل فيها بطابعها المميز.

كانت الرقة عريقة في أصولها التاريخية، تعود بها إلى الحضارات القديمة. فتحها العرب، ولم تكن قبلهم عربية السكن واللسان. استوطنها العرب المسلمون إنما لم تبرز على الصعيد الثقافي، وإن كان فيها مراكز للترجمة، وعرف فيها بعض الأئمة ونقلة الحديث. لم تعرف الرقة قبل الرشيد حياة أدبية وفنية بمعنى الكلمة. ويبدو أن هشام **بن عبد الملك بنى فيها القصور وسوقها الكبير، لكنه لم يستوطنها: كان يهرب إليها** من هجمات البق في دمشق. وبقاؤه فيها كان بقاء انتجاع وراحة، فلم يتبعه إليها، بحسب علمنا، حاشية ولا شعراء

---

(١) أبو نواس، لابن منظور: ص ٢٦.

(٢) م. ن: ص ٥٠.

(٣) Cuvillier, Manuel de sociologie, Tome III, P. 1091.

ولا مطربون. وإذا صح أن المهدي بنى قصور الصالحية، فإننا لم نجد في الأخبار ما يسوّغ هذا البناء ولا ما يشير إلى سكنه فيها.

يبدأ تاريخ الرقة الأدبي إذاً في القرن الثاني الهجري ومع الرشيد بالذات. وحتى الشعراء، الذين ولدوا في الرقة ونبغوا فيها، ونسبوا إليها، عاشوا جميعهم حوالي هذه الفترة وبعدها. لذا، فإنني، حين أحاول دراسة شعر الرقة فلن يتهيأ لي القيام بدراسة تطورية تتابع نشوء مذهب أدبي، أو تيار أو ما شابه، فالحياة الأدبية العربية طارئة عليها. إنما هذا لا ينفي أن يكون للرقة جوها الأدبي، ولا أن يكون هذا الجو انعكاساً لطبيعتها الجغرافية وموقعها السياسي والاقتصادي. فالشاعر الذي قال شعره في الرقة، كان يتنفس جو الرقة الخاص المميز، وإن لم يولد فيها أو يستوطنها. فالإبداع الفني يستمد معطياته من الجذور، في التنشئة والتثقيف، كما يستمد انفعاله من البيئة التي يتولد فيها إبداعه. هذا الانفعال كان يتفجر من طبيعة الرقة، والى الرقة وجوها وطبيعتها، كان يتوجه في إبداعه.

الفصل الأول
شعر الرقة وشعراؤها

ليس هناك من شعراء وقفوا شعرهم على الرقة، أو لازموها فلم يغادروها. حتى ربيعة الرقي، المشهور بها، لم يلتزم هذا الارتباط بأي شكل. ولو عرضت الشعراء الذين قالوا أشعاراً في الرقة، لوجدت أن معظم شعرهم كان في موضوعات أخرى لا يعني الرقة بشيء. بل لعل لشعرهم هذا خارج الرقة، ميزات غير ميزات شعرهم في الرقة. لذلك لن أقوم بدراسة شعراء على علاقة بالرقة، وإنما أركز دراستي على أشعارهم التي ارتبطت بالرقة بحوافز أو أهداف، مع الإشارة إلى أن هؤلاء الشعراء، الذين أوفوا الرقة حقها، أو بعض حقها، معدودون، ولهم دواوين، أقل ما فيها شعرهم في الرقة، إذا استثنينا الصنوبري.

والسؤال هو: هل كان للشعر في الرقة نكهة خاصة وطعم معين قد لا نجدهما في سائر شعر الشاعر؟ هذا ما أحاول استقصاءه.

أولاً: رحلة الشعر إلى الرقة

إذا كانت الصحراء قد أغنت اللغة العربية بتعابير لا تحصى تصف أرضها وجبالها ووهادها، وجوعها وعطشها، حرّها وقرّها، جدبها ومطرها، حيوانها وطيرها، فهذا أمر طبعي لأنها شكلت الموطن الأساس للعربي، ألفه بكل ما فيه من جمال وقبح، حسنات وسيئات: عانقها جميعاً، أحبها كما يحب كل مواطن موطنه، وغدت عزيزة عليه لا يستبدلها بأي موطن آخر أياً بلغ هذا الموطن الآخر من الجمال والغنى. ولنا، في الأبيات المأثورة عن ميسون

الكلابية، وهي الأعرابية التي تزوجها معاوية الخليفة وأسكنها القصور، خير دليل. ومنها:

الوافر

لبيــــتٌ تخفِــــقُ الأرواحُ فيـــــه   أحـــبُّ إلـــيّ مـــن قصـــرٍ منيـــفِ

لن أغامر بالدخول في دراسة اللغة التي قيل فيها الشعر الجاهلي ولا نوعية الأدب الذي بُني بتلك اللغة، وإنما ألفت النظر إلى أن الشعر الجاهلي الذي استخدم أدوات الكلام الخشنة، الدالة على معالم الحياة الصحراوية، لم يكن كله شعراً فظاً، جافياً، قاسي اللفظ والصورة، بل إن بعض هذا الشعر كان يرق حتى يكاد يسيل عذوبة، خصوصاً إذا هدف إلى استمالة قلب محبوبة.

والذي أريد الوصول إليه هو أن العرب خرجوا من الصحراء وانتشروا في أقطار الأرض، وسكنوا المدن والحواضر، وعاشوا ألواناً من الترف لم يعرفها شعب. ومع ذلك، فاللغة العربية التي وُلدت في الصحراء ظلت لغتهم، حافظوا على أصولها وعلى غالب مفرداتها، وحموا تراثها الأدبي الجاهلي، واعتدّوه نموذجاً يحتذى: حددوا أصوله وعموده الشعري، ونقلوا هيكلية قصيدته، حتى كان بعض شعراء العصور التالية يركبون الناقة وهم لم يخبروا ركوبها، ويقفون بأطلال الديار حيث لا ديار ولا أطلال، وذلك لأن علماء اللغة و نقاد الأدب كانوا يقيسون كل إنتاج أدبي على الأدب الجاهلي. ولا ننسى علماء التفسير والفقه الذين احتاجوا إلى الشعر الجاهلي ليفهموا منه ما غمض في لغة القرآن، فأحاطوا الأدب الجاهلي بهالة من الحرمة، إذا لم نقل القدسية، ساهمت في تثبيت دعائم هذا الأدب ووقوفه في وجه رياح التغيير.

لكن التغيير لا بد منه. قد يُعاق، وقد يتأخر، إنما هو واقع لا محالة. والتغيير راح يظهر جزئياً، في مرحلة مبكرة من العصور الإسلامية؛ وأقصد أن الشاعر كان يحاكي الشعر القديم في وزنه وقوافيه وحتى معانيه وصوره حين يقول شعراً رسمياً يهدف إلى نيل مكافأة أو حكم بالإبداع، فيما يقول شعراً من نوع آخر إذا ما أراد الشعر لنفسه، أو تعبيراً عن انفعالاته العفوية.

وحين بلغت رحلة الشعر القرن الثاني الهجري راح هذا الشعر يشهد صراعاً حقيقياً بين تيارين: التيار المحافظ والتيار الثائر على القديم، المتجدد. وقد رافق كثير من الباحثين رحلة الشعر هذه، وكتبوا عن الصراع وعن أسبابه الداعية إلى التجديد ونبذ القديم، وتناولوا أنماط التغيير التي أصابت الحياة كما أصابت اللغة والشعر في موضوعاته ومعانيه وصوره وألفاظه وموسيقاه وحتى أوزانه. ولما لم يكن هذا من صميم بحثنا وإنما يمهد لما سنقوم به من دراسة لشعر الرقة فإننا نكتفي بنقل بعض اللقطات المعبرة عن أجواء الشعر في القرن الثاني الهجري وما بعد، مع الإشارة إلى أن هارون الرشيد كان العلم الأكبر في تاريخ هذا القرن، وكان وجوده في الرقة منذ عام ١٨٠ هـ فاتحة تاريخ الرقة الأدبي. ويقول بعضهم إن هذا التاريخ، وكذلك معالم الحضارة والحياة في الرقة، ماتت بموت الرشيد، وهذا إن لم يصح تماماً في التاريخ، فقد صح فعلاً في الشعر، كما رأينا في رثاء أشجع للرشيد وللرقة.

ثانياً: الشاعر وثقافته وإبداعه

الحديث عن هذه الفترة هو حديث عن تضارب هائل في الاتجاهات الثقافية بصورة عامة، والأدبية بصورة خاصة. فنرى الجديد يجاور التقليدي المتمسك بالقديم، ونرى الشعبي يجاور الراقي المميز، ونرى السهل الرقيق يجاور الصعب المعقد. وهذا ليس في حقب تاريخية متميزة، وإنما في العصر الواحد، في البيئة الثقافية الواحدة، في المدينة الواحدة، بل في إبداع الأديب الواحد. هل هي فوضى؟ هل هو تخبط؟ هل هو صراع؟ نعم هو صراع يخلق الفوضى، فينجم عنها التخبط، هذا قبل أن ينتج الصراع تجديداً، إنما في غير مرحلة واحدة.

فالثقافة التي أتى بها الدين الإسلامي وملأت عقول علماء الدين وقلوبهم ونفوسهم كانت ثقافة علمية عملية. وهذه الثقافة، إن استغنى عنها الشعب البدوي لعدم حاجته إليها في حياته الرتيبة الثابتة على التخلف، فهو لم يعد بقادر على تجاهلها بعد أن غدا شعباً يعيش في حواضر وفي دولة ضخمة انفتحت على

العالم بكامل ما فيه من ثقافات وحضارات، ودخل في الإسلام كل شكل وكل لون من هذه الحضارات، ومع كل منها تاريخها الثقافي. فكانت الترجمات إلى العربية وكان انصراف علماء إلى البحث والتنقيب والتأليف، فظهرت علوم عربية وراحت تنمو وتتطور بإزاء علوم الدين الإسلامي، وما تبع هذه العلوم من علوم اللغة التي تطورت هي الأخرى لتثبيت دعائمها بوصفها لغة القرآن، ولتقريب صعبها من عقول الغرباء الذين دخلوا الدين واضطروا إلى التعامل مع تعاليمه وكلها عربية وبالعربية.

ونلفت إلى أن الثقافات لا تتعايش متجاورة بلا تفاعل وبلا اقتباس أو عدوى تنتقل من إحداها إلى الأخرى. وإذا كانت العلوم بإزاء الدين وعلومه، فلقد كان تفاعل بين الثقافة الدينية والثقافة العلمية، وخصوصاً ثقافة المنطق والفلسفة، وعرفت العربية من هذا التفاعل إنتاجاً ضخماً في كل فرع، وذيولاً طويلة جداً انسحبت على الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فضلاً عن الفنية والأدبية.

في هذه الأجواء توسع مجال الثقافة المفروض على الإنسان المستنير. ولا شك في أن الشاعر يمثل طليعة المتنورين في مجتمعه. وكان على الشاعر أن يحصل ثقافة واسعة، ونرى أثر ذلك في شعر القرن الثاني، وأكثر من ذلك في شعر القرن الثالث وما تلاه. وأهم ما في ثقافة الشاعر هو مخزون من الشعر يغذي لاوعيه، وثقافة لغوية ونقدية تهذب لغته وترقى بها وتقيها العثرات؛

وأخيراً لا بد لكل شاعر من موقف مما يجري في عصره من صراعات، وخصوصاً الصراع بين القديم والحديث، بين التقليدي والمتحرر. ولما كان هذا الموقف يتم عادة بعد تحصيل الثقافة وحفظ المخزون، وهو من الشعر القديم، فإنه يصعب على الشاعر التخلص من هذا المخزون الذي تغلغل إلى أعماق اللاوعي وتمركز في منطق الإبداع عنده. لذلك كان سيجد نفسه عرضة لتيارين متناقضين فيما لو اتخذ موقف المعارضة للموروث والموالاة للثورة عليه. حتى ولو أن الشاعر نشأ في بيئة حضارية ورُبي في أحضان طبيعة خضراء غضة، وعرف في حياته جميع أسباب الرفاه واللهو وحتى المجون، فهناك نفحة تقليدية

لا بد من أن تظهر في شعره. تظهر في تعابير حوشية وصيغ بدوية وأطراف تشابيه موروثة أصابها تعديل في مطبخ اللاوعي. بل إن الشاعر، أي شاعر في تلك العصور، لا ينبغ في أدائه إلا إذا انصرف إلى النظم وصرف فيه جهده كله. وفي هذه الحال يحتاج إلى مورد ليحيا به. وأهم سوق للشعر كانت قصور الخلفاء والأمراء، فهم يعطون الكثير مقابل الكلام الشعري الذي يلقى هوىً لديهم. والكلام الذي يلقى هذا الهوى هو كلام منظوم في شعر تقليدي يحافظ على عمود الشعر الجاهلي وعلى هيكلية قصيدته، وعلى مستوى لغته(١). والشاعر المثقف وفق المنظور الذي عرضته يستطيع ذلك، فيرفده مخزونه بكل ما يحتاجه لإبداع قصائده، وترفده موهبته الشعرية، بقدر ما تكون مميزة، بالقدرة على إخراج المعاني الجديدة في ثوب تقليدي إنما زاهٍ.

ولا شك في أن ما عرضته يفسّر وجود ملامح جاهلية، كالوقوف بالديار والقيام بالذكريات، ودعوة الرفيق إلى النزول والمشاركة في استرجاع الحزن، وكذلك استمطار الغيث والدعاء بالسقيا. فضلاً عن كلام غريب وصعب أو **حوشي**، في قصائد غير مدحية ولا موجهة لذوي السلطان، ولا منظومة من قبل شعراء اعتنقوا تيار التقليد، بل في قصائد شعراء جدد ومجددين. كما سنرى في حديثي عن اللغة في شعر الرقة.

ثالثاً: حوافز التغيير في الشعر

---

(١) كان هارون الرشيد يفرض على الشاعر الذي يمدحه أن يلتزم هيكلية القصيدة التقليدية. يثبت ذلك الحادثة التالية يرويها الأصفهاني عن اتصال أشجع بالرشيد في الرقة: «فلما بلغ (الدور) إليَّ حتى كادت الصلاة أن تجب (واليوم جمعة). فقُدمتُ، والرشيد على كرسي... فقال لي: أنشدني. فخفت أن أبتدئ من أول قصيدتي بالتشبيب، فتجب الصلاة، ويفوتني ما أردتً. فتركت التشبيب وأنشدته من موضع المديح في قصيدتي التي أولها:

تذكَّرَ عهدَ البيضِ، وهوْلها تِربُ ... وأيامَ يُصبي الغانياتِ ولا يصبو

فضحك الرشيد وقال لي: خفت أن يحضرَ موعد الصلاة فينقطع المديح عليك، فبدأت به وتركت التشبيب. وأمرني بأن أنشده التشبيب ..» (الأغاني: ١٨/١٤٤).

كان الشعر قد سار رحلة طويلة حتى وصل إلى الرقة، وتعرض خلالها لرياح التغيير من كل جانب. وحين أتى الرقة وجد هذا البلد الجميل المرفّه مستعداً للتجاوب مع ما يحمله، من قديم ومن جديد، إنما من جديد على وجه الخصوص. ذاك أن القارئ لشعر الرقة يتصور هذه المدينة «فينيسيا» الإيطالية، بلد الرومنسية والحب والعشق والحياة اللاهية، وهذه كلها معالم طارئة على الشعر التقليدي الرصين، استطاع الوجه الجديد منه أن يعبر عنها أحسن تعبير. لذا كان من الطبيعي تقديم لمحة سريعة عن حوافز التغيير أو ما سميته «رياح التغيير» التي عصفت بالشعر. ونتناول في هذه اللمحة ثلاثة من الحوافز هي: دخول الناس أفواجاً في الدين الإسلامي وتدفقهم إلى المجتمع العربي من كل جنسية ولون. ثم اجتياح طوفان الجواري حميمية الحياة العربية، ثم التغير في الإطار الجغرافي الذي عرفه الشعر العربي، منتقلاً من الصحراء إلى المدن والحواضر. وإلى ذلك، أو بسبب ذلك، أتحدث عن انتشار الغناء والموسيقا بصورة مذهلة، وتعاظم دوره في الحركة الفنية، ومنها الشعرية. وكل ذلك تبلور في النهاية في شعر يتوجه إلى الشعب بدل الخاصة، فكان الاتجاه نحو الشعبية سبباً من أسباب تطور الشعر، وهو في الوقت نفسه نتيجة طبيعية للعوامل السابقة.

١- دخول أعداد هائلة من غير العرب

تدور أولى إشاراتي حول طارئ جديد على الحياة العربية، كان له دور مهم في الشعر، وهو دخول أعداد هائلة من غير العرب، لا في الدين الإسلامي فقط، وإنما في دنيا الثقافة العربية واللغة، في هذا الاتجاه يقول الدكتور شوقي ضيف: «وقد حدث امتزاج جنسي ولغوي وثقافي واسع بين الشعب العربي والشعوب المستعربة، إذ امتزجت به في السكنى والتزاوج، وفي الأخلاق والعادات، واتخذت لغته لساناً تترجم به عن ضميرها ومشاعرها وذات نفسها. وسرعان ما استوعبت تلك اللغة الثقافات التي كانت مبثوثة في هذا المحيط الجديد... وازدهر الشعر، حذق الشعراء الموالي لغته، واستوعبوا مقوماتها

وخصائصها، نافذين إلى أسلوب مولّد جديد اعتمدوا فيه على الألفاظ الواسطة بين لغة العامة المبتذلة ولغة البدو الجافة، اسلوب يموج بالجزالة والرصانة حيناً، وحيناً بالعذوبة والنعومة... وظل الشعراء ينظمون في موضوعات الشعر العربي القديمة متطورين بها قليلاً أو كثيراً، وبذلك حافظوا على شخصيته الموروثة مع الوصل بينه وبين حياتهم... ونفذوا إلى موضوعات جديدة إذ أفردوا قصائد لتصوير بعض المثل الخلقية، أو تصوير الرياض ومظاهر الحضارة العباسية... وأكثروا من النظم على الأوزان القصيرة والمجزوءة، ونفذوا إلى اكتشاف أوزان المضارع والمقتضب والمتدارك والى أوزان أخرى لم يستخدمها العرب قبلهم... وجددوا تجديداً واسعاً في القوافي ونمط القصيدة..»[١]

لقد كان دخول الشعوب غير العربية دنيا العرب، بموروثها الثقافي والعاطفي، **واللغوي**، عنصراً فاعلاً في التطور الفكري والأدبي ومما لا شك فيه أن الاختلاط بين العرب والأجناس الأخرى تم بصورة حتمية، إن عن طريق الزواج، أو الجوار، أو الولاء، أو العلم... فنشأ، وسط هذا العجيج المتلاطم، جيل جديد له عقلية مستمدة من العقلية العربية الجاهلية والإسلامية، ومن العقلية الفارسية والعقلية اليونانية وعقلية الأمم السامية الأخرى، وغيرها من الأمم الممتزجة بهم.

وبنتيجة ذلك ظهرت تبدلات في الأخلاق والعادات والعقلية، كما قامت حركة علمية زاهرة دُونت فيها العلوم الشرعية واللسانية والعقلية، وتُرجم فيها كثير من المعارف الأجنبية إلى اللغة العربية. إلى كل هذا تسربت إلى الأدب العربي معالم من آداب غير عربية، أفاد منها وغرف من أفكارها وأساليبها وفنونها وموضوعاتها.

وإذا تجاوزنا الفكر والأدب، وجدنا أثراً بيّناً لتداخل الحضارات في كل ميدان من ميادين الحياة الاجتماعية: في الحياة وطراز بناء المدن، في اللباس

---

(١) العصر العباسي الأول: ٥٦٦ و٥٦٧..

والزينة والحلي، في وسائل تمضية أوقات الجد وأوقات اللهو، في العادات على كل صعيد: في عادات الأكل، والتعامل، والزيارة والتنزه، في الأعياد والاحتفالات، في الغناء والرقص والشراب التي انتشرت في مجالسها بشكل هائل.

كل هذا غدا من صميم حياة العرب وكان له، بالطبع، انعكاسه على الإبداع الأدبي.

يقول أحمد أمين: «كما كان هناك توليد في الأجسام، كان هناك توليد عقلي: فعقول الناس من الأمم المختلفة كان يتناوبها اللَّقاح. فالفارسي يحمل عقلاً فارسياً ثم يعتنق الإسلام ويتعلم اللغة العربية، فينشأ مزيج من العقلين تتولد منه أفكار جديدة ومعان جديدة. واليوناني النصراني، أو الرومي النصراني، أو العراقي اليهودي، يخالط العربي المسلم ويتبادلان الرأي والقصص والفكرة فينشأ من ذلك فكر جديد. وهكذا. ومن ثمّ كان الأدب العربي،...»[(١)]

٢- ظاهرة الجواري والإماء

والطارئ الثاني الذي انتاب العالم العربي مع الدولة الجديدة والذي بدأ عادياً سلبياً ثم استشرى فكان له اخطر الأثر في الحياة بمختلف مظاهرها، هو ظاهرة الجواري والإماء.

وغزو الجواري لبيوت المسلمين العرب، **الذي** بدأ سلبياً عفوياً لا خوف منه، راح يصبح مؤثراً وفاعلاً ومحدثاً لتغييرات هائلة في الحياة والثقافة. فالجواري جئن من جميع الأمم غير العربية، **والأمم** التي لم يجتحها العرب أتى منها رقيق عن طريق تجار الرقيق والقرصنة. وغالباً ما تُركت للجواري حرية المعتقد ولغة الكلام. وقد تطور تعليم الجواري في العصر العباسي حتى بات بعضهن يتقنّ اللغة والفقه ويروين الأحاديث ويحفظن القصائد الطويلة، بل ويقرضن الشعر يتحدين به فحول الشعراء. هؤلاء الجواري عُلمن أصول الغناء

---

(١) ضحى الإسلام: ص ١٤.

والعزف والرقص، فغلت أثمانهن وأصبحن مهيئات لقصور الأمراء والخلفاء، فكان لهن دور كبير في تلك القصور، وقد وَلَدن معظم الخلفاء العباسيين. فلا عجب إذاً إن كان حديث عن عبث ولهو مجون يستطيبه فريق من الشعراء، ويتحدثون عنه في شعرهم، واصفين، أو مفتخرين.

عن دور الجواري في حياة الشعراء اليومية أسوق هذا الخبر السريع عن الأصفهاني: «كان حرب بن عمرو الثقفي نخاساً، وكانت له جارية مغنية. وكان الشعراء والكتاب وأهل الأدب ببغداد يختلفون إليها، يسمعونها وينفقون في منزله من النفقات الواسعة، ويبرّونه، ويهدون إليه. فقال أشجع السلمي:

من السريع

جاريـــــةٌ تهتـــزّ أردافُهـــا	**مشـــبَعةُ الخلخـــالِ والقلْـــبِ**
أشكو الذي لاقيتُ من حبّها	**وبُغـضِ مولاهـا إلـى الـربّ**
تعجَّـــلَ الله شـــفائي بهـــا	**وعجّـل السُّـقْمَ إلـى حـربِ**[1]

والملاحظ أن المحبوبات الجديدات من الجواري، غدون أحياناً عرائس شعر عند بعض الشعراء، تهدى إليهن القصائد والمقطوعات، وعلى هذه القصائد والمقطوعات أن تكون قريبة إلى فهمهن وذوقهن. كما أن الكثير من الشعر صار يُغنّى في مجالس الانس والطرب، فعمل الشعراء على تقريبه من التناول وتخفيف أوزانه، وتليين كلماته، وتسريع نقلاته ليكون بمتناول الجميع، خصوصاً منه شعر الغزل. يذكر شوقي ضيف أنه في «العصر العباسي الأول بلغت (موجة الغناء) في مدن العراق كل ما كان يُنتظر لها من حدة وقوة: فمن جهة صُفيت لغة الشعر وبلغت كل ما يمكن من رقة وعذوبة ونعومة، ومن جهة ثانية اتسعت الملاءمات الموسيقية العروضية مع الغناء... ومضى الشعراء

---

(١) الأغاني: ١٧٩/١٨.

ينظمون في الأوزان الخفيفة والمجزوءة وفي وزن المجتث الذي اقترحه الوليد بن يزيد...»[١].

ويضيف الدكتور مصطفى هدارة: «... وقد لاحظنا تأثير الغناء في تطور شكل قصائد الغزل في الحجاز... فطبيعة الغناء تفرض على الشعراء- وكان أكثر الشعر يغنّى في القرن الثاني- أن يقتصر شعرهم على المقطّعات الصغيرة دون غيرها، حتى يمكن تقديمها في إطار موسيقي جذاب، وحتى تتواءم معانيها المباشرة مع ما يتطلبه الغناء من تأثير سريع وتطريب..»[٢].

٣- السكن في المدن والحواضر

عامل ثالث كان له أثره في تغيير نمط الحياة اليومية. فهذه الحياة لم تعد تجري في صحراء تشكو جدباً وقحطاً وندرة في المياه، يعاني فيها البدوي الحر والقر والجوع والجفاف، ولم يعد العربي أو غير العربي مضطراً لركوب الناقة كل يوم وفي كل الحاجات. ولم يعد يعيش داخل خيام تطوى وتحمل من منزل إلى منتجع. كل هذه الصورة تغيرت مع سكنى العرب في المدن، مع ما رافق توسع رقعة الإسلام من خيرات وثروات راحت تصب في دنيا العرب، محدثة نقلة هائلة في مستوى العيش وأساليبه. تبدلت الصحراء بيوتاً ودارات وقصوراً، تحف بها الحدائق تزرع بأنواع الأشجار والأزهار... تغير المنظر اليومي من وحشة إلى ألفة، من قلق دائم إلى راحة نفسية. اللهم بالنسبة لفئة كبيرة من الناس، وإن كان الفقر هو الوجه الآخر لكل مجتمع، أياً بلغ غناه وارتفاع مستوى عيشه. هذا التغير أدى إلى نظرة جديدة للكون **أسهمت** في تعديل الطباع من جيل إلى جيل،ولما كان الشاعر لا يغدو شاعراً إن لم يكن مفرط الحساسية في التأثر بما يجري حوله أو ما يحيط به من معالم الجمال، كان العربي الذي يألف الرياض والبساتين ورؤية الأزهار، ترق مشاعره ويعيش في الطبيعة كأنه أحد أركانها، ينقلها إلى ذاته أو ينقل ذاته إليها. يقول مصطفى هدارة: «كان الشاعر القديم

---

(١) العصر العباسي: ص ١٩٣.

(٢) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: ص ١٤٩.

قلما يلتفت إلى نفسه ويصف مشاعره بصراحة ووضوح، ويصوغ إحساسه في حرارة وصدق. كان الشاعر، حين يتغزل، يصف محبوبته وصفاً مجرداً، أو يطلعنا على جانب تقريري من حبه، لكنه لم يكن يتتبع تأثير هذا الحب في نفسه، أو يتعمق في خوافيه وارتباطه بكيانه. وكذلك كان شأن الشاعر القديم بالنسبة إلى مظاهر الطبيعة: كان يصفها وصفاً مجرداً لا تظهر فيه ذاتيته، ولا نتحسس منه وجدانه ومشاعره.

أما في القرن الثاني، فقد التفت الشعراء إلى أنفسهم، يفتشون في حناياها عن مشاعرهم وأحاسيسهم، وعكفوا على قلوبهم يستنطقونها فتجيبهم وتفتح مغاليق أسرارها لهم، فلم يعد تغزله مجرد وصف حسي جامد لامرأة مثالية في جمالها وفتنتها، ولم يعد وصفهم لمظاهر الطبيعة بعيداً عن مشاعر نفوسهم **وإحساساتها**، بل اندمجوا في تلك المظاهر اندماج الألفة والمشاركة الوجدانية، وكانوا يقيسون حالات نفوسهم بحالاتها ويقرنون خفقات قلوبهم بخفقاتها»(١).

هكذا أفردت للغزل قصائده وأُفردت للوصف قصائده، وللخمريات أيضاً أفردت قصائد ومقطوعات.

وإذا كان التغير في الطبيعة الجغرافية أحدث تعديلاً في الطباع وفي التجاوب مع المحيط، فإن التغير في الطبيعة الثقافية أحدث تعديلاً في طريقة التفكير وأسلوب التعبير. غدا فكر الشاعر أوسع بما حواه من ثقافة عامة متنوعة: دينية، علمية، نفسية، أدبية ولغوية وأحياناً كثيرة فلسفية ومنطقية. فكان لهذا التعديل أن يرتقي بنظرة الشاعر إلى الخارج وبأحاسيسه ومشاعره وأسلوب تجليها. يقول الدكتور هدارة: «إن إدراك الشعراء للعلاقات بين الأشياء قد تطور تطوراً كبيراً بالنسبة لما كان عليه في العصر الجاهلي. فتشبيه بشار مثلاً لحديث المرأة اللطيف، ذي الأفانين، بقطع الرياض المتنوعة الأزهار لا يرتكز

---

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: ص ١٧٤.

على تغير البيئة فقط، ولكنه يرتكز، أولاً، على تغير إدراك العلاقة بين الأشياء»[1].

ويبدو أن الإنسان، الذي يسعى دائماً إلى بسطة العيش وسهولته، لا ترضيه هذه السهولة متى وصل إليها، فهي لا تستوعب طاقاته الفكرية التي أودعها الخالق فيه. لذا نجد دائماً، في تأملنا لتطور الحضارات، أن التعقيد تتفتق براعمه في صميم الرفاه ورقة العيش. فلا تعود الظواهر المألوفة مقبولة، فيكون بحث في الزوايا والحواشي عن كل طريف وغريب، وشاذ أحياناً. وهذا أحد أسباب التعلق بالغلمان بدل الفتيات في مجتمع كالمجتمع العباسي كثرت فيه الجواري وسهل نيلهن، ولم تعد التقاليد والعادات تحول دون علاقة، أياً بلغ عمقها، بامرأة ولو أنها جارية. وهذه الظاهرة نجدها في مجتمعاتنا الحالية كيفما توجهنا، وإن كان يغطيها، في أيامنا، التسارع الهائل للتطور التقني، ويعوضها التغيير الدائم في الأدوات والوسائل الأساسية للحياة، بسبب هذا التطور التقني، وخلف حافز الإنتاج للسوق. وهنا أنقل عن الرافعي: «إن المولدين لم يلتزموا سنن العرب في الوصف، بل قلبوه إلى التشبيه، وبينهما فرق عند العرب، وهو أن الوصف إخبار عن حقيقة الشيء، والتشبيه مجاز وتمثيل لأنه مبني على أن يوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من مظاهر انفرادهما فيها، إذ لا بد أن يتكون بين المشبه والمشبه به اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل منهما بصفتها، فهو يدخل في الوصف وليس في الحقيقة. من أجل ذلك بالغ المولدون في أوصافهم، وجاؤوا بالتشبيه المفرط والبعيد، وكأن هذا شيء اقتضته حضارتهم المبنية على الترف وتمويه الأشياء بالزخرفة..»[2]

ويضيف الدكتور هدارة: «توسع شعراء هذا القرن في استخدام الصنعة اللفظية والمعنوية على السواء توسعاً لم يشهده الشعر العربي من قبل، وخرجوا

---

(١) م.س: ص ٥٦٧.
(٢) م.س: ص ٥٦٧.

على تحديد الأقدمين لمعنى التشبيه ونطاقه، فبعدوا به عن دلالته الحقيقية وعلاقاته القريبة، إلى دلالات وعلائق أخرى فيها كثير من ضروب الخيال السامي، والتوهم الدقيق، الذي يرتبط بآثار حضارية في العصر ذاته، أو آثار نفسية عند الشعراء أنفسهم...» (١)

٤- تعاظم دور الغناء

إذا كان الغناء **قد أسهم** في استحداث المقطوعات الشعرية التي قد تصغر حتى تقتصر على بيتين، وذلك يهيئها لتكون «صوتاً»، فإن الدور الأكبر للغناء كان في تخفيف الوزن الشعري وتبسيطه ليصبح نغماً. يقول الدكتور شوقي ضيف: «أخذ الشعراء يصفّون موسيقاهم حتى غدت بعض تلك المقطوعات أنغاماً خالصة: نغمة حلوة بجانب نغمة حلوة. وقد مضى شعراء الغزل يعدلون غالباً عن النظم في الأوزان الطويلة المعقدة إلى النظم في الأوزان الخفيفة البسيطة، فإن ألمّوا بالأوزان الأولى جزأوها غالباً..»(٢)

والتفاعل بين الغناء والشعر أمر محتوم. فالشعر يعتمد نوعاً من **الموسيقا** أو النغم ليست بعيدة عن أنغام الغناء، ولعل الغناء كان أسبق إلى الظهور من الشعر. وهذا ما يؤكده الدكتور سامي عابدين فيكتب، ملخصاً الجدل حول أسبقية الشعر أو الغناء، وأقوال من خاضوا فيه: «الذي لا شك فيه أن الغناء أصل للشعر ومنبع له. فقد ترنّم المغني بألفاظ وعبارات دون أن تكون لهذه الكلمات صلة بالشعر، كفنٍ له أصول وقواعد، هذا لأن العاطفة تُخلق مع الإنسان قبل أن تؤاتيه فيه القدرة على التعبير. فيكون المغني، بذلك، قد سبق الشاعر في الوجود، بل قل إن الشاعر خُلق من المغني، إذا صح التعبير، أو إن المغني تهذبت لغته وتيقظ ذوقه الفني، وارتقى تعبيره، فكتب شعراً، فكان مادة غنائه...»(٣) وبسبب التداخل والتقارب بين **الموسيقا** والشعر، بين النغم والوزن، أصاب الشعر العربي تطور كبير مع انتشار الغناء الذي

---

(١) م.ن: ص ٥٩١.
(٢) العصر العباسي الأول: ص ١٩٣.
(٣) الاتجاهات الغنائية في قصر المأمون: ص ٥٢.

غدا أو كاد يغدو غذاءً يومياً للناس من جميع الطبقات، وما كان يجري في القصور، بصورة خاصة، أمر يفوق الوصف. فما الذي أصاب لغة الشعر وأوزانه من ذلك؟

٥- اتجاه الشعر نحو الشعبية(١)

من العناصر المهمة المحددة **للنتاج** الأدبي، جمهوره الذي إليه يتوجه. ولقد أخذ الجمهور دوراً هائلاً في العصر الحاضر لدرجة أنه أصبح، عن طريق الناشر، يتحكم بموضوعات الأدب ولغته ومستواه.، لذلك بقيت مؤلفات مهمة، تراثية أو تبحث في عمق الأشياء، أو تتناول مواضيع لا تستسيغها العامة، بقيت على الرفوف وفي الأدراج يتأكلها غبار النسيان. هذه الظاهرة بلغت هذا المبلغ حديثاً بسبب تطور وسائل النشر والطبع والاتصال، ولكنها لم تكن معدومة في العصور القديمة، لا في الأدب العربي ولا في الأدب الغربي.... ولو عدنا إلى الأدب العربي لوجدنا أن جمهور الشعر العربي، بعد الفتح الإسلامي هم العرب الأقحاح وعلى رأسهم الولاة والخلفاء، وكلهم عرب. ولما كان هدفهم جميعاً الحفاظ على لغتهم وتراثهم الأدبي فقد فرضوا على الشعراء، حتى من كانوا من غير العرب الأقحاح، لغة الشعر وموضوعاته وأوزانه وجوازاته، فكانت مرحلة أشبه بالكلاسيكية الأوروبية، وهي بالفعل مرحلة الشعر التقليدي العربي.

كان على المجتمع العربي أن يستوعب كل الأجناس والأمم التي دخلت في الإسلام، أو لم تدخل وإنما فرض عليها أن تحيا في هذا المجتمع، فكلهم مدعوون إلى التحدث بالعربية وتعلم علومها لقراءة القرآن ومعرفة الحقوق والواجبات، فقد اتسع الجمهور الذي يتوجه إليه الشعر حتى فاق عدد الداخلين من غير العرب عدد العرب الأقحاح. وتعلموا اللغة، كما سبق القول وأتقنوها، ونظموا فيها، فكان النظم نظمين: النظم المتوجه إلى الجمهور المميز، الخلفاء والولاة واللغويين، وهو نظم تقليدي،وفق الذوق المتوارث، ونظم آخر من نوع

---

(١) يمكن العودة إلى الاتجاه الواقعي الشعبي في الشعر العباسي د. أحمد دهمان، منشورات وزارة الثقافة دمشق، ٢٠٠٠ .

ثان، جمهوره جميع الناس، من عامة عرب وعامة غير عرب، يحتاجون جميعهم أن يستمعوا إلى الشعر ويتأثروا بالرسالة التي يوجهها إليهم الشعراء. وهذه الرسالة تبلغ تأثيرها عندما توافق ذوق هذا الجمهور، وهو غير الجمهور المميز. إلى هذا الجمهور بدأت تنظم المقطوعات في كل موضوع، والقصائد القصيرة ذات الموضوع الواحد. ومع الهجمة الشعوبية بدأت معالم ثورة على النظم التقليدي تتحضر، تتناول تارة هيكلية القصيدة، وتارة معانيها، وتارة صورها، وتارة موضوعاتها، تهاجمها وتعمل على إبداع شعر لا يوافقها. ولما كان معظم الثائرين من الموالي الفرس، فإن انتصار العباسيين على يد الموالي الفرس، فتح أمامهم آفاقاً من الحرية، في ممارساتهم الحياتية اليومية، وفي تراسلاتهم الشعرية، وحتى في نقدهم وثورتهم، شريطة ألا يتعرضوا للدين أو للحكم القائم، وإلا اتهموا بالزندقة وقُتلوا شر قتلة.

بدأ الشعر يتوجه إلى الجمهور الواسع، إلى الشعب، في معظم طبقاته، وفي معظم الإنتاج الشعري. ولولا تثبيت القرآن الكريم دعائم اللغة العربية، لأخذها طوفان الأعاجم، ولولا تمسك الخلفاء بالنظم التقليدي، تأكيداً لتمييزهم في انتمائهم وممارساتهم، لضاعت نهائياً معالم الأدب التقليدي. ومع ذلك، فقد راحت هذه القصيدة تهتز وتصيبها رياح التغيير، ولئن حافظت على الشكل فإن كثيراً من التفاصيل، في هذا الشكل تخلخلت. ولئن حافظت على لغتها، فإن معظم ألفاظها رقت وسهلت. فحتى القصيدة التي تُلقى في قصر الخليفة لا بد من أن تروى خارج القصر ويتداولها أكثر الناس المهتمين، وينقدها أكثر من ناقد، بعضهم لغوي، وبعضهم راوية، وبعضهم أديب، وبعضهم فقيه..

أما في الوجه الآخر للنظم، وهو الوجه الخاص غير التقليدي، فقد بلغ من التحرر أقصى مدى، إن في لغته، أو في مواضيعه، أو في شكل قصيدته، أو **في أوزانه**، وهذا ما أشير إليه فيما بعد،... وبوسعي القول، مع القائلين بتحول جذري في الأدب ينقله، إن لم يكن كلياً فجزئياً، من الخاصة إلى العامة، من التقليدية إلى الشعبية.

الفصل الثاني

معالم التجديد في
شعر الرقة في العصر العباسي

يرتبط الإبداع بالبيئة ارتباط جدلي وثيق، فهو يتشكل بوحيها وينمو بخصوصياتها فيكتسب هوية الخاصة من هذا الارتباط، وقد كان هناك جملة تغيرات أتت على طبائع البيئة العربية وخصوصياتها، وكان لها أثرها في الإنتاج الأدبي، انطلاقاً من القرن الثاني الهجري الذي سبق لنا القول إنه كان بداية التاريخ الأدبي للرقة بوصفه عصر الرشيد. لذا يبدو من الطبيعي أن نعرض للمجالات التي تجلى فيها التغيير والتي تعطي توصيفاً لشعر العصر، وهو الشعر الذي يفترض أن نجده في الرقة.

ونحن هنا لا نأتي بجديد، فالدراسات كثرت حول هذا الموضوع، ولذا سنقدمه باختصار محاولين عرض ما توصل إليه الباحثون، وسنكتفي منها بما لحق شعر الوصف والغزل والخمريات، فهي المواضيع الأساس قي شعر الرقة الذي ندرسه.

وهنا لا بد من تسجيل ملحوظة مهمة، وهي أن الشعر الذي وصل إلى الرقة، شأن الشعر الذي عُرف للقرن الثاني وما بعد، لم يكن شعراً خارجاً كلياً عن المألوف والمتوارث، ولم يكن شعراً ثائراً على الأسس اللغوية والجمالية، شأن بعض الشعر الذي عُرف في القرن الثاني وما بعد القرن الثاني. فالشعراء الذين خاطبوا الرقة هم، كما سبق القول، من أعلام الشعر في تلك الحقبة، نظموا قصائد وفق الهيكلية الجاهلية، والتزموا أحياناً عمود الشعر الجاهلي، بل إن تعريف هذا العمود وتحديد تفاصيله التي يُفترض أن تقاس بها صحة الشعر

وقيمته، نقلت عن البحتري، وهو من أبرز شعراء الرقة. إنما، لما كان معظم شعر الرقة محصوراً في الوصف والخمر والغزل، كما قلنا، فقد كان هو أرق ما قال هؤلاء الشعراء من شعر. وإذا حافظوا فيه على الوزن والقافية والأصول العروضية والنحوية، فقد نحوا فيه، بصورة عفوية، نواحي التجديد التي سنتحدث عنها فيما يلي.

أولاً: استقلال القصيدة بفكرة أو موضوع

إن معظم الشعر الذي درسناه كان في قصائد وحيدة الموضوع أو في مقطوعات يمكن وضع عنوان لها بسهولة. قد نجد في القصيدة الواحدة وصفاً للرياض والزهر ثم وصفاً لمجالس المنادمة، فللخمر والندمان أو السقاة، وهذه النواحي تشكل في رأينا موضوعاً واحداً هو وصف الخمر ومجلسها، أما وصف الرياض فما هو إلا وصف للإطار الذي أقيم فيه المجلس. وقد يستحضر الشاعر، وهو في روضه، طيف المحبوب، فهذا أمر طبيعي أيضاً لأن الانفراد بالروض يستدعي شرود الخيال إلى المرابع التي تجتذبه، أو استحضار الحبيب ليشاركه فرحة الزهر؛ وقد يقوم بنقلة من وصف الروض ومجلس المنادمة إلى وصف الصيد، وهي نقلة من وسيلة لهو إلى وسيلة لهو أخرى، فالصيد الذي يصفه شاعر كالصنوبري، سواء كان من ممارسيه أو من المشاركين فيه، ليس صيد الصياد المحترف الذي يعيش من صيده، وإنما هو صيد الهواة، يقتلون الحيوان ويثبتون مهارتهم أو قوتهم بذلك. والأمر نفسه يمكن قوله عن الاستطراد إلى وصف المطر وما يحدثه في الأرض من فرش للجمال عليها. فالمطر والروض إلفان محبان يتمنيان دوماً أن يلتقيا. ونقول القول عينه عن وصف الفرات والسفن التي تشق صفحته، فهذا ليس وصفاً نفعياً إنما هو استكمال للوحة، فالروض يقوم على ضفة النهر، والفرات يضع الرقة البيضاء على ضفته والرقة السوداء على الضفة الثانية. إن وصف الروض يستتبع وصف الماء، نافورة كان، أو بركة، أو نهراً، فالماء هو واهب الحياة والجمال هنا.

وحتى حين يكون الوصف مقدمة لمدح أو هجاء، فإنه يشكل مقطوعة شبه مستقلة، متماسكة في موضوعها وأجزائها، يستوفيها الشاعر ليصل إلى هدفه مباشرة، فليس هناك محطات ينتقل من إحداها إلى الأخرى. ويبدو أن هذا النوع من الافتتاحيات لقصائد المدح والهجاء، وحتى الرثاء، أمر لا محيد عنه، لا يرتبط بمنهج معين بقدر ارتباطه بطباع العربي. وقد يكون هذا نوعاً من اللياقة الأدبية: أن يواجه السامع بوصف أو غزل مما يدل على رقة مشاعر الشاعر، قبل أن يدخل إلى موضوعه النفعي. وقد استمرت هذه الظاهرة، مع معظم شعراء العرب عبر العصور، إذ نجد، حتى في عصر الانحطاط وبداية عصر النهضة، حفاظ الشعر على هذه اللياقة إذ يفتتح الشاعر قوله ولو بيت أو بيتين في الغزل أو الوصف أو إبراز مشاعر أو عرض فكرة أو حكمة قبل الدخول في موضوعه. وطبيعي أن تختلف هذه الافتتاحية من شاعر إلى آخر، في هذا العصر أو ذاك، وطبيعي أن تكون وصفية أو غزلية في الفترة التي تتحدث عنها وفي الإطار الجغرافي الذي ندرسه وهو إطار الرقة.

ويذهب الدكتور هدارة إلى أن تحديد الموضوع الواحد للقصيدة أدى إلى قصرها أو إلى تحولها إلى مقطعات. يقول: «وأول مظهر من مظاهر ذلك التجديد هو البعد، إلى حد ما عن القصائد المطوّلة التي كانت أساساً في الشعر الجاهلي القديم، واختيار المقطعات الصغيرة التي لا تتجاوز بضعة أبيات، والسبب في رأيي انكماش القصائد المطولات في القرن الثاني، وهو أن الشاعر أصبح يحد قصيدته بفكرة معينة، فلم تكن هذه الفكرة تستغرق منه في الغالب أكثر من أبيات معدودة. بعكس الشاعر القديم إذ كان ينتقل من فكرة إلى أخرى حتى لتبدو قصيدته كأنها تتكون من بضع قصائد مختلفة الأغراض والأفكار»[(١)].

ومع أن تحديد القصيدة بموضوع واحد كان له دور في قصر القصيدة، فإن بعض الشعراء قدموا لنا قصائد طويلة جداً في موضوع واحد هو الوصف.

---

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ص١٤٨ و١٤٩.

فللصنوبري مثلاً، مقدمة وصفية تبلغ سبعة وخمسين بيتاً يصور فيها رياض الرقة وما يكسوها من زهر وما يتم فيها من لقاءات حميمة، وما يجري فيها من جداول وما يستقر فيها من غدران، وما يُعقد فيها من مجالس للمنادمة وما يقام في أديرتها من احتفالات، وفي براريها من صيد، مع التعريج على الفرات وسفنه. فهي جامع مانع لعناصر الجمال ومعالم اللهو في مرابع الرقة. ولا ننسى البحتري ومطولاته الوصفية. وفي رأينا أن القصيدة، إن طالت في هذا العصر، فإن طولها لم يعد بسبب تعدد الموضوعات ولكنه قد يعود إلى سهولة النظم وبساطة اللغة، والعفوية والاسترسال في التعبير عن المشاعر. لم يعد القول صعباً بعد أن رق التعبير، خصوصاً إذا لم يكن الهدف منه عظيماً، مجداً وفخراً وما إلى ذلك. فالنفس إذا كانت موهوبة وتركت على سجيتها أفاضت وأكثرت. والمأثور عن أبي العتاهية تصريحه: «لو شئت أن أجعل كلامي كله شعراً لفعلت»[1].

ثانياً: خفة الأوزان ورشاقتها

هناك عاملان مهمان سببا البحث عن الأوزان الخفيفة وهما: ذوق الناس الذي تطور، ودور الغناء الذي تعاظم.

١- ذوق الناس الأدبي: الذوق له وجه تقليدي ومتوارث، وله وجه آخر تطوري مستمد من الأطر الحضارية التي يعيشها الإنسان.

من النافل القول إن العربي، الشاعر الأول، كان يحيا حياة البداوة في إطاره المعروف، فكان شعره عاكساً لما يحبه ويعجبه، وما يهمه ويريحه.

لكن التغيرات التي أشرنا إليها سابقاً، أحدثت نقلة نوعية في حياته، فاختلف الجو والمناخ، واختلف المنظر اليومي الذي تتفتح عليه عيناه وتنغلقان، وتطورت أساليب عيشه في عمله، وطعامه، وملء وقته وعلاقاته؛ بعد هذا كله لا بد من أن يحصل تغيير جذري في ما يستسيغه وما يستهويه. لم تعد هناك

(١) الأغاني، ج ٤، ص١٥.

رحلة ناقة في صحارٍ وآكام، بل رحلات إلى جنائن وبساتين ورياض تسقيها الجداول والأنهار. ولم يعد يعيش على لبن الناقة ولحم الجمل، بل تعددت أمامه أنواع المآكل وأطايب الفواكه. ولم يعد يسعى وراء بدوية منقبة، إذ تسير أمامه وخلفه صبايا من كل جنس ولون، وكل جمال بارع، ويمكنه أن يتملى منهن في بيت قيّان أو في بيت غناء وطرب. النظرة الجمالية أصابها تعديل، والأذن في التقاط النغم أصابها تعديل، حتى المأكول والمشموم لم يبقيا على ما كانا عليه في السابق. يقول الدكتور هدارة: «كلما تعقدت أسباب الحضارة وطرائق الحياة، تسرّب الملل إلى نفوس الناس من الأعمال الأدبية الكبيرة المطولة، ولم يعد لديهم، لا الاستعداد، ولا الوقت الذي يتيح لهم أن يقفوا، كما كان الأقدمون يقفون في عكاظ وغيره من الأسواق ليستمعوا إلى قصيدة طويلة قد يستغرق القاؤها ساعة أو بعض ساعة»[(١)] ومع اعتراضنا على جعل الوقوف الطويل السبب، وقناعتنا بأن القصائد لم تعد تُلقى ولا تُنقل بالسماع، فالشاعر أصبح يكتب وجمهور المستمعين وناقدي الكتب كلهم يكتبون ويقرؤون، مع اعتراضنا هذا نعيد السبب إلى تغير طبيعة الحركة في الحياة، فالوقت صار يُعرف في اهتمامات كثيرة، ولم يعد الشاعر يبقى وحيداً في أماكن نائية، يخاطب نفسه ويتهيأ لمخاطبة آخرين.

تغيّر إذاً استعداد الناس لسماع الشعر، وتغير الشعر الذي يعجبهم ويستقطبهم، كما تغيرت موضوعاته التي تستهويهم. فسرعة حركة الحياة سرّعت حركة القصيدة وخففتها، والنعيم الذي رفل فيه الناس، وهو نعيم كبير إذا قيس بحياة البادية، رقّق مشاعرهم وأحاسيسهم، كما أن ألفتهم لمنظر الزهر والشجر والثمار رقّى ذوقهم الجمالي، فرقّ معه الشعر، ورقّ معه وزن الشعر، كما رقّت لغة الشعر، وغدت الطبيعة موضوعاً جدّ مهم في شعرهم الوجداني غير الموجه نحو أغراض نفعية.

يقول شوقي ضيف: «أخذ الشاعر يخص الطبيعة بمقطوعات وقصائد كثيرة، بحيث أصبحت موضوعاً جديداً واسعاً. وكان يمزج نشوته بها، في بعض

---

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ص ١٤٨.

الأحيان، بنشوة الحب أو نشوة الخمر وسماع القيان. وفي كثير من الأحيان كان يقف عند تصوير فتنة بها وبورودها ورياحينها»[١].

وهناك لازمة لا بد من العودة إليها عند كل كلام على التطور. فالتطور الذي نتحدث عنه لا يمكن فهمه هكذا بالمطلق، وكأنه انقلاب تمّ وغيّر كل شيء. إن طبيعة التطور، أصلاً، ومعناه، يدلان على أنه عملية تدريجية مستمرة، جزئية تحاول أن تكون عامة شاملة، وهي لا تغدو كذلك في أي عصر، وهي لم تكن قط كذلك في الحقبة التي نتحدث عنها. فالنظام الجمالي هو من ضمن الإرث الثقافي الذي يرثه الفرد من المجموعة بالتنشئة والتربية، يتلقاه من صغره ويستوعبه في وعيه ولا وعيه، على أساسه يتكون ضميره الخلقي، وميزانه النقدي. وهذا قد يصيبه التعديل مع التجارب التي يخوضها الفرد، ومع الظروف التي يتعرض لها ويكون لها فيه فعلٌ ورد فعل يجعلانه يتمسك بالموروث، أو يثور عليه، أو يحاول تعديله، وهكذا يبدأ التغيير، العنصر الأساسي في عملية التطور. غير أن تفصيل هذه العملية لا يدخل في نطاق بحثنا. إنما الذي يهمنا هو التأكيد على أن ما نتحدث عنه من تطور وتجديد لن يتجلى بصورة كاملة في كل قصيدة وكل وزن وكل كلمة أو جملة ندرسها. قد نجد القصيدة على أحد البحور الطوال، لكنها مقطوعة المقدمة محصورة في موضوع واحد وصفي، خالية من الألفاظ الغريبة والوحشية، وعلى درجة كبيرة من الرشاقة. والرشاقة لا تأتي فقط من وزن البحر العام، وإنما تحدثها توازنات داخلية في تناسب التقطيعات الوزنية مع المقاطع الكلامية، وفي إقامة نوع من السجع بين النغمات الداخلية، يعتمد على تلك التوازنات كما يعتمد السجع الكلامي على التوافق اللفظي. ونستشهد على ذلك ببيتي الصنوبري:

من الخفيف

حبذا الكرخُ، حبذا العَمْرُ، لا بلْ ... **حبّذا الديرُ، حبذا السروتانِ**

أَبْعِدا الماءَ، أبْعِدا الماءَ، قُوما ... **أدنيا، أدنيا بناتِ الدِّنانِ**[٢]

وللصنوبريّ أيضاً:

---

(١) الأغاني ، ج ٤، ص١٥.

(٢) ديوان الصنوبريّ، ، ص ٤٩٧.

من الكامل

هـــذا خزاماهـــا، وذا قيصـــومُها　　　هـــذي شـــقائقُها، وذا حَوذانُهـــا

أمـــا الفـــراتُ فإنـــه ضحضـــاحها　　　أمـــا الهنـــيُّ فإنـــه بســـتانُها

وكـــأن أيـــامَ الصـــبا أيامُهـــا　　　وكـــأنَّ أزمـــانَ الهـــوى أزمانُهـــا[١]

وقريب من ذلك قول أشجع السلمي، من قصيدة له رقّيَّة:

(الكامل)

يصفُ القضيبُ، على الكثيبِ، قوامَها　　　حـوراءُ تخطُـفُ حُسْـنَها الآمـالُ[٢]

وكذلك قول البحتري:

(من الكامل)

يســـقيقَها رَشَـــأٌ، يكـــادُ يَرُدُّهـــا　　　سَـــكرى بفتـــرة مُقلـــةٍ حـــوراءِ[٣]

وكذلك بيت البحتري من نونيته:

(الكامل)

مـن أبـيضٍ يقـقٍ، وأصـفر فـاقعٍ،　　　فـي أخضـرٍ بَهِـجٍ، وأحمـرَ قـانِ[٤]

وشبيه بهذا التقسيم الداخلي نجده عند الصنوبري:

(الخفيف)

صـاحَ فيـه الهـزارُ، نـاحَ بـه القمـريْ　　　يُ، غنـــى فـــي جَـــوّهِ الشـــفنينُ[٥]

وفي رائية للصنوبري كذلك:

---

(١) م. ن. ص: ٥٠٠.

(٢) أخبار الشعراء المسمى كتاب الأوراق، ، ص ١١٢.

(٣) ديوان البحتري: ص ٦.

(٤) م. ن.: ص ٢٣٧٦.

(٥) ديوان الصنوبري: ص ٤٩٥.

(الخفيف)

أكحــلٌ طرفُــهُ، ومــا مــسّ كُحــلاً   عَطِــرٌ جيبُــهُ، ومــا مــسّ عِطــرا[1]

هذه التقسيمات تعطي للوزن نغماً، أو ما نسميه الموسيقا الداخلية، وهي في أساس الرشاقة والخفة التي يرتديها البيت الشعري. وقد يقيم الشاعر توازناً بين كلمات الصدر والعجز، مستخدماً، لا الوزن الموسيقي فقط، وإنما نغماً آخر يحدثه تكرار معين أو جناس أو طباق، قد يكون مقصوداً، وقد يكون عفوياً، كما يبدو في بيت الصنوبري:

(الخفيف)

طُــرَّةٌ قــد يخالُهــا الليــلُ لــيلاً   وجبــينٌ يخالــه الفجــرُ فجــرا

والرشاقة تبدو شبه طيرانٍ أو تدفقٍ عندما يغدو تقطيع الكلام في البيت الشعري يوازي تقطيعه العروضي، فتساوي كل لفظة تفعيلة. من ذلك قول ربيعة الرقي:

(مجزوء الرمل)

والغــــــواني مغويــــــاتٌ   مولعــــــاتٌ باقتناصــــــي[2]

إن قارئ شعر الصنوبري، وهو الشاعر الأكثر موالاة للرقة وقولاً فيها، يجد تشكيلاً من أوزان طويلةٍ وأخرى قصيرة، وأخرى مجزوءة، وتؤكد أن الرقة والرشاقة منتشرتان فيها جميعها. فعند الصنوبري نجد، من شعره في الرقة ست قصائد من الخفيف، وثلاثاً من الكامل، وواحدة من كل من السريع والوافر والمتقارب، وواحدة من مجزوء الكامل. ونذكر بأن الدراسة الجزئية لشاعر، في ما قاله من شعر الرقة، ليست معبرة عن منهجه في كامل شعره، ونحن لا يهمنا البحث في سائر هذا الشعر.

ثالثاً: اللغة

---

(١) م. ن:ص ٢٤.

(٢) ديوان ربيعة الرقي ، ص ٧٩.

لا شك في أن اللغة التي قيل فيها شعر الرقة هي من ألطف ما قيل في تلك الحقبة. فالشاعر المعبّر عن انطلاقته الحرة بين الرياض، يجني رحيق الجمال من أخضرها وأحمرها وأصفرها، من مائها وطيرها، ويقطف الإحساس بالنشوة من ورد الخدود وغصون القدود، ويرشف شهد الأقحوان، ويقبل عيون النرجس، هذا الشاعر ليس بحاجة إلى البحث عن كلمة غريبة أو تعبير صعب يُشهده على ضلوعه في اللغة وأساليبها. إنه ينطلق على سجيته ويعبر عن أحاسيسه، عادة بما يكاد يكون كلام الناس فيما بينهم، كقول الصنوبري:

(من الخفيف)

مـا أتـى النـاسَ مثـلُ ذا العـام عـامٌ   لا ولا جـاء مثـل ذا الحـين حـينُ

تتلاقــى الميــاه: مــاءٌ مــن المــز   ن ومــاء يجــري ومــاء مَعــين(١)

وكقول البحتري :

(من الكامل)

فـدَعِ ادّكـارَكَ مَـنْ نَـأَى وانعَـمْ فقـد   دامـت لنـا اللـذاتُ فـي دامـانِ(٢)

ويمكن قول الأمر نفسه عن قصيدة ربيعة الرقي الصادية بكاملها ومنها:

(مجزوء الرمل)

أنــا للــرحمن عــاصِ   لجنُــوني برُخــاصِ

ثــم للنــاسِ جميعــاً   مــن أدانٍ وأقــاصِ

يـا رُخـاصٌ، يـا رُخـاصَ الـ   كَـرْخِ، يـا ذات العِقـاصِ...

* * *

قرشــيٌّ مــن بنــي عبــ   ـدِ مَنـافٍ فـي العناصـي(٣)

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٤٩٥.

(٢) ديوان البحتري: ص ٢٣٧٦.

(٣) ديوان ربيعة الرقي: ص ٧٩.

وديوان الصنوبري حافل بنماذج من هذه اللغة التي يبدو الكلام فيها أقرب إلى «الدردشة» منه إلى الكلام الشعري، يتساوى في ذلك عنده البحور الطويلة والقصيرة والمجزوءة. فله من قصيدته السينية في بطياس:

(البسيط)

وقائلٍ لي: أفقْ، يوماً، فقلتُ له: من سكرةِ الحبِّ أم من سكرة

وله من قصيدة نونيّة:

(الكامل)

ما لي نأيتُ عن الهنيِّ وكنتُ لا   أسطيعُ أنأى عنه طرفةَ عين؟[1]

وله من قصيدة رائية:

(مجزوء الكامل)

بين الهنيِّ إلى المَريْ   يِ إلى بساتينِ النِقار

فالدير ذي التلِّ المُكَلْ   كلِ بالشقائقِ والبَهارِ[2]

وله من رائية أخرى:

(الخفيف)

بأبي من لو أنني ذُبتُ ضُرًّا   فيه، ما قلتُ إنني ذُبتُ ضُرّا

قائلٌ لي، وقد قبضتُ عليهِ،   أتَشَكّى إليه سراً وجهرا.. [3]

وله من قصيدة رائية يدعو فيها هاشم بن ميمون إلى مجلس سرور:

(الوافر)

فإما، إن حضرتَ فكنتَ عندي   وإما إن دعوتَ إلى الحضورِ

فعندي ما اشتهيتَ، إذا اجتمعنا،   مُعَدٌّ من شواءٍ أو قَديرِ[4]

---

(١) م. ن.: ٥/٤١٩.

(٢) م. ن.

(٣) ديوان الصنوبري: ص ٢٤.

(٤) م. ن: ص ٥٣.

وله من طائية:

(الكامل)

لا تُنكـرِ الإفـراطَ فـي كَلَفـي بهـا ... مـا ذلـك الإفـراطُ بـالإفراطِ[1]

ويقول الصنوبري في مطلع وصفي لقصيدة مدحية:

(الخفيف)

ويكَ! دع باقي الإفك ما الرقة البيـ ... ـضاءُ عنـدي بالرقـة السـوداءِ[2]

ولعل قمة التبسيط للغة في شعر هذه الفترة كان مع أبي العتاهية في كثير من شعره وخصوصاً في أرجوزته «ذات الأمثال»، ومنها:

حسـبُك، ممـا تبتغيـه القـوتُ ... مـا أكثـر القـوتَ لمـن يمـوتُ

لكـل شـيءٍ معـدنٌ وجـوهرُ ... وأوسـطٌ وأصـغرٌ وأكبـرُ

مـا أبعـد الشـيء إذا الشـيء فُقِـدْ ... ما أقرب الشيء إذا الشيء وُجِدْ[3]

ويبدو واضحاً أن أبا العتاهية يستخدم بحر الرجز، وجوازاته التي لا تحصى. والمعروف أن الشعراء أجازوا تغيير قافية كل بيت من أبيات الرجز، لكنه يعوَّض عن ذلك بالتصريع، أي المطابقة بين الشطرين، فتكون العروض والضروب تارة صحيحين، (مستفعلن) وتارة مخبونين (مفاعلن) وحيناً مطويين (مفتعلن) وحيناً مخبولين (فِعْلَتن) وطوراً مقطوعين (مفعولن)، بجواز خبن مفعولن فتصير (فعولن). وربما جمع الشطران بين الصحيح والخبن أو الطي، كما ويجمعون بين المقطوع وخبنه (مفعولن وفعولن)»[4]. والمعروف أن أبا العتاهية هو فاتح هذا الباب في التصريع تعويضاً عن تغيير القافية في كل بيت. ولئن كانت أرجوزة أبي العتاهية لم تتوجه إلى الرقة لأنها توجهت وجهة

(١) م. ن: ص ٢٧٧.

(٢) م. ن: ص ٤٤٧. يقرأ باقِلِفْكِ

(٣) ديوان أبي العتاهية: ص ٤٩٣ وما بعد.

(٤) علم ألأدب، ص٣٨٨.

الحكم المطلقة غير المرتبطة بزمان أو مكان، فإن أرجوزة مماثلة لابن المعتز أرَّخت لفترة من تاريخ الدولة العباسية، كان فيها ظهور القرامطة، ثم توجههم إلى بلاد الشام، وخروجهم بالرقة بقيادة القرمطي صاحب الشامة، وذلك أيام المعتضد. وقد استطاعت جيوش المعتمد أن تأسره بعد حروب طاحنة. يقول ابن المعتز عن المعتضد:

ثم أتى الرقة ينوي أمرا	**فلم يزل فيها مقيماً شهرا**
فزلزلَ الشامَ دُنُوُّ دارهِ	**وقَرُبت منها شبا أظفاره**
وبادرت مصرُ إلى إرضائه	**تنتظر الإصعاق من سمائهِ..** [1]

إن من يقرأ هذه النماذج يحس أن قول الشعر ليس عملية معقدة، ولا يحتاج إلى جهد وتمحيص وتفتيش، يكفي المرء أن ينغّم الكلام المتناسق ليكون شعرٌ. ولقد يظن الجاهل أن بإمكانه نظم شعر مثله. والحقيقة أن الصعوبة في السهولة، وهذه الصعوبة تقهرها الموهبة الفذّة وتوطّئها حتى لتكاد تجعلها خاضعة لكل ما تقوله، مما يعيدنا إلى رأي أبي العتاهية في قدرته على جعل كل كلامه شعراً.

لكن هذا العرض لا يعني أبداً أن جميع الشعر الذي عرفته الرقة جرى على المنوال نفسه. ونحن لن نتناول شعر الشعراء الذي عُرفوا بأنهم محافظون وكان لهم مرور بالرقة، وإنما نقصد مباشرة إلى شعراء استشهدنا بأبيات من شعرهم لتبين مدى الرقة والبساطة اللتين ألهمتهما الرقة لشعرائها، وذلك بهدف برهان ما سبق أن ذهبنا إليه من أن ثقافة الشاعر، أي شاعر، تبدأ بمخزون من الشعر التقليدي يسجله لاوعيه الشاعر، فلا يعود يستطيع الفكاك من نفوذه، فيبرز إلى الضوء في حالات خاصة من حالات استسلام الشاعر إلى عفوية إبداعه. وسنتناول بعض النماذج من شعر الصنوبري والبحتري تبدو فيها الألفاظ شبه ألغاز لشدة غرابتها وبعدها عن المألوف.

---

(١) ديوان ابن المعتز، ص ٦١٥.

يقول البحتري عن الرقة البيضاء:

**إذ قيظُهـــا مثـــل الربيـــعِ وليلُهـــا		مثـــلُ النهـــارِ، يُخـــال رأدَ ضَـــحاءِ**

و«رأد ضحاء» ليست من التعابير الحوشية ولكنها من قليل الاستعمال. فالضحاء يعني ارتفاع النهار الأعلى، ويكون بعد الضحى التي تعني وقت شروق الشمس.

والرّأد: هو الانبساط والارتفاع. فقصد برأد الضحى: ارتفاع النهار وانبساط شمسه، وهو في أشد الحالات إضاءة. به شبّه ليل الرقة. ونشير إلى أن استخدام الرأد غير مأنوس إذ لا نجد الكلمة كلها في مختار الصحاح.

وفي صميم قصيدة رقيّة رقيقة يفاجئنا الصنوبري باستعمال كلمة «غدفى» فيقول:

**غـــدفى العيـــون مـــن احـــورا		رٍ والخـــدودِ مـــن احمـــرار**(١)

وغدفى هي صيغة تفضيل مؤنثة من أغدف. وأغدف بمعنى أسدل الستارة أو القناع. وجاءت في بيت مشهور لعنترة:

**إن تغــدفي دونـــي القنـــاع فـــإنني		طَـــبٌّ بأخـــذ الفـــارس المســـتلئم**

ولم يكن فعل أغدف أو غدف من الأفعال المتداولة، وأقل منها تداولاً صيغة الصفة المشبهة، فهي غريبة في ذلك السيل المتدفق من الكلام السهل، البسيط، على فصاحته. وحتى استخدام الفكرة، أي إسدال ستارة على العينين وعلى الخدين هي فكرة غريبة. ولعل الشاعر سعى إلى الإلغاز والخروج على المألوف بوصف الاحمرار يلقى ستاراً على الخدين ووصف الحور ستاراً يُسدل على العينين.

وفي مقدمة وصفية طويلة لقصيدة مدحية، نجد الرقة والعذوبة في اللحن والكلمات بجانب الحوشي البدوي، وذلك حين يتكلف الصنوبريّ القيام بمهمة

---

(١) ديوان ابن المعتز: ص ٦١٥.

بدوية وهي ركوب الجمل واجتياز الفيافي والقفار التي تنهك جمله مع أنه قادر على تحمل التعب وعلى معاودة النشاط دائماً. يقول واصفاً ما وصلت إليه حال مطيته والركائب.

تلقــاه كــالرُّبَعِ الطلــيحِ، وقبــلُ مــا	**لاقيـــتَ أروعَ كـــالفنيق الطـــاطي**
مــن بعــد كــل هِيــاطٍ انصــابتْ لــه	**شَــرْخُ الزَّمــاعِ وبعــدَ كــلِّ مِيــاطِ**
خاضــت بأرحلنــا الغُطــاطَ نجائــبٌ	**تهــوي بأرحلنـــا هُــويَّ غَطــاطِ**[1]

في البيت الأول يحاول الشاعر أن يقارن حالة جمله الآن بحالته في السابق بهدف استغلال الفارق الكبير بين الحالتين لبيان مدى الجهد الذي نال منه.

فحاله الآن أنه كالرُّبع. والرُّبع هو الفصيل أُنتج في الربيع، لكن هذا الربع طليح أي في أسوأ حالاته من الإعياء والهزال. أما في حالته السابقة، فقد كان «كالفنيق». والفنيق من الفنق أي النعمة في العيش، فهو إذاً الفحل المكرّم من الإبل الذي لا يُركب ولا يُهان، لكرامته على أصحابه، وعادة يُفرد للنسل، وهذا ما تؤكده صفة هذا الفحل: «الطاطي» أي الشديد الغلمة. وهذه الصفة في الفحل تجعله غير مستقر، كثير النشاط والحركة. وإن الفارق فعلاً لكبير بين الحالين. ولعل الشاعر يحاول شرح السبب في ذلك فيعيده إلى صعوبتين: مكانية وزمانية. أما الصعوبة المكانية في البيت الثاني فنفهم أنها أرض رملية تغوص فيها قوائم المطايا، تتقدم وتتأخر، فتبذل جهداً كبيراً لتجتاز مسافة قصيرة. ويعمد الشاعر إلى استحضار كلمات بعيدة جداً عن عالمه وحتى عن عالم القصيدة. فالهياط والمياط كناية عن الضجيج والزحام. لكن الهياط وحدها تعني التقدم والمياط وحدها تعني التأخر. والشرخ: هو، من كل شيء، أوله وعنفوانه ونضارته. لكن الشرخ أيضاً اسم للجمع تعني من هم في نضارة وقوة، ويعني بها النوق. والزماع: الإقدام على الأمر والمضي فيه. فقصد بشرخ الزماع النوق القوية القادرة على الدخول في الصعب، والمضيّ فيه والنفاذ منه. أما انصابت فمعناها انصبت أي انصرفت إليه. هكذا

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٢٧٨.

يكون معنى البيت: من بعد كل تقدم وتأخر استطاعت النوق الشابة المضي في التقدم البطيء والخروج من هذه الأرض الصعبة إنما بجهد كبير، ولعله السبب في الضنى الذي أصاب جمله.

أما الصعوبة الزمنية فيمثلها الوقت الذي يتم فيه هذا السير. إنه آخر الليل أو أول الصبح، وعندما يصل إليها السُّرى يكون الجهد قد أنهك الساري. فالغُطاط: بقية من سواد الليل عند أول الصبح. والنجائب: النوق الكريمة، تهوي: أي تسير سيراً شديداً. والغَطاط: طيور القطا. وهذه الطيور تشم ريح الماء من مسيرة عشرة أيام، وتكون عطشى، فتقصده بأقصى طيران تستطيعه. وهذه السرعة باتت مقياساً عند البدو. ومعنى البيت أن النوق الكريمة التي استطاعت اجتياز صعوبتي الزمان والمكان، انطلقت مسرعة سرعة القطا تهفو إلى الماء.

وهكذا نلاحظ أن الصنوبري الذي نعرفه، الشاعر الرقيق، السلس العبارة، يتحول إلى بدوي، لا بالكلمات التي يستخدمها، ولكن أيضاً بالصور التي يرسمها، والأسلوب الذي يستخدمه، حتى لكأنه غير الشاعر الذي نعرفه.

ولعل رويّ الطاء الذي اعتمده الصنوبري في قصيدته، وهو ثقيل على اللفظ والسمع، استدعى الكلمات غير المألوفة. إنما هذه الكلمات لا توجد جميعها في القافية، بل في سياق البيت أيضاً، وهذا ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأن الشاعر إنما أراد أن يتلبس ثوب البدوي كاملاً سواء في الروي والقافية أو في سائر القصيد. فبالنسبة إلى الروي فقد فرض كلمات مثل: عائط كوصف للناقة، ويعني أنها ناقة سمينة لكنها لم تحمل منذ سنين دون أن تكون عاقراً. وهذا يصب في ميزة قوتها ونشاطها. وكلمة النائط في «ناطه النائط» متحدثاً عن الزمام ويقصد: علقه مُعلقُه. وكلمة «فارط» في وصف الصبا:

زمان الصبا فارطي والصِّبا، لسالك طرق الصبا، فارطُ[1]

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٢٩٩.

فالفارط هو المضيّع، وزمن الصبا يضيع من يسلك طريق التصابي. ولن نتابع الاستقصاء، فالكلمات تدل على نفسها: الماغط، المائط، العائط، الناحط، الوابط، الزاعط... كلها تدل على أن الشاعر، أياً بلغت درجة تعلقه بالجديد والرقيق السهل من النظم، لا بد خاضع لسببين يعودان به إلى التقليدي وحتى الحوشي: الهدف من النظم وظروفه، والمخزون الثقافي المحصّل في اللاوعي، القادر على أن يرفده بالأدوات اللازمة لهذا النوع من البناء.

ولعل من الطريف مقارنة بيتين للشاعر يتناولان معنى واحداً، كل منهما بأسلوب، يقول الصنوبري في طائيته المشار إليها:

فما شطّ بي عن شطوط الهنـيْـ ... ـيِ هَمٌّ ولا ماط بي مائطُ[1]

ويقول في نونيته:

ما لي نأيتُ عن الهنيّ وكنتُ لا ... أسطيعُ أنأى عنه طَرفَة عينِ[2]

فالبيتان معبران دون أي شرح أو تعليق.

ونجد أحياناً بعض الألفاظ الغريبة في قصائد وصفية غاية في السهولة والرقة. ففي قصيدة قافيّة الروي، والقاف لا تخلو من قساوة وشدة، يقول:

وغصنٍ على غصنٍ تميّلُه الصَّبا ... كما مال إلفٌ نحو إلفٍ يعانقه

ومقابل هذه الرقة والعذوبة، نجده عند ركوب الجمل واجتياز القوافي يستثمر أقسى ما في حرف القاف وأبعد ما في التقليدي من الاستعمال. يقول:

طوى الخِمس بعد الخِمسِ حتى ... من الشَّدّ والإيغال حُمراً حمالقُهْ

وكم مُخَّ من مهريَّة العيسِ غاربٌ ... وجُبَّ سنامٌ تامِكُ النَّيِّ زاهقُهْ

وما كنتُ أطوي سبسباً بعد سبسبٍ ... بعيد الفضا، لولا الذي أنا وامقُه

---

(١) الديوان:ص ٢٩٩. وشط: بَعُد. وماط: نحّى ودفع.

(٢) م. ن: ص ٤٩٩.

إنه جو بدوي، صحراوي جاهلي. فالخِمس من الفلوات: ما بَعُد ماؤها حتى يكون ورود الإبل الماء في اليوم الخامس من السير. والشدّ: السير السريع. والإيغال: الإبعاد. والحمالق: جمع حِملاق، وهو باطن الجفن الذي يُسوَّد بالكحل، ويقصد به العين. فهو، أي البعير، يجتاز فلاة بعد فلاة بعيدة ويوغل فيها ويسرع السير حتى يحمرَّ باطن جفونه من الجهد.

والعيس هي النوق الكريمة تتميز بلون أبيض تخالطه شُقرة. والمهرية: النوق النجائب تسبق الخيل. والغارب هو ما بين السنام والعنق، يلقى عليه خطام البعير حين يُترك للرعي، فيقال: أرسل الحبل على الغارب أي ترك بلا قيد. ومُحّ: خَلَقَ وبَلِي.

والجاهلي كان دائماً يفخر بإهزال بعيره في السير ليدل على إبعاده في السفر، وتحمله المشقات، وذلك دليل على قوته ومجال لفخره. فإذا بلي غارب البعير فإنما يكون ذلك من شدة الجهد وصعوبة السير وبُعد المسافات، ويُساهم الرحْلُ في إخلاقِهِ حين يحكّ عليه. وجُبّ السنام: انقطع من أساسه أي ذاب حتى لم يعد يبقى منه شيء. والنامك العالي، والزاهق: الذي ليس فوق سِمَنه سِمَن. والعرب تفخر بالناقة السمينة لضخامة سنامها وارتفاعه، كما يفخر البدوي بإذابة هذا السنام في السير المتواصل، كما سبق القول، فيكون في المبالغة بضخامة السنام الذي جُبّ إبراز لعِظَم الجهد المبذول. أما السبسب فمعروف: إنه المفازة، الفلاة الواسعة المتساوية الأنحاء. وبعيد الفضا: بعيد النهاية. والوامق: الذي يحب ويتمنى. فما كان الشاعر ليجتاز الفيافي والقفار ويبذل هذه الجهود الكبار، لولا طمعه في أن يحقق ما يتمنى ويحب.

وفي وصف الصنوبري للدنّ يكنّى عنه بـ«مُكمح بالقار» والمكمَح: المكبوح، المُلجم. والقار: الزفت والقطران. وهما مادتان تشكلا طبقة حافظة إذا طُلي بها الدن أُحكم عزله ومنع تسرب الهواء إلى الخمر، فلا تفسد، وتُعتق بذلك على مهل. وهذا الغشاء أشبه بالختم الذي يُوضع على الخطاب الملكي، فلا يجرؤ أحد على فضّه إلا المُرسل إليه. فلشبه التطيين بالزفت والقار والختم

بالشمع غدا استخدام فعل الفض للحديث عن إزالة الختم والوصول إلى ما في داخله في كلا الحالين. وهذا ما تجده عند الصنوبري:

وكـم مُكْمَـحٍ بالقـار فُـضّ ختامـهُ　　　لتُجلى على أيدي الوصائف عاتقُـه[1]

فالدن هنا مختوم بالقار، حرصاً على ما فيه من خمرة كريمة،وحفاظاً عليها، فلا يفض ختمها إلا لتجلى وتقدم للندمان، فهي كالعروس ليلة الزفاف تجلى وتقدم لعروسها.

من خلال ماتقدم، نلاحظ أن التطور والتجديد في الشعر العربي في العصر العباسي قد طال شعر الرقة، فلم يعد ثمة مقدمات شعرية للوصول إلى الغرض، كما هو حاصل لدى الشعراء الجاهليين في أغلب الأحيان،سادت القصيدة ذات الغرض الواحد،وكثرت المقطوعات الشعرية، وظهر نزوع إلى الأوزان الخفيفة الرشيقة، وأقارب الصواب إذا قلت: إن للبيئة أثرًا في اللغة التي كانت الأداة الرئيسة في بناء النص الشعري فقد استخدم الرقيون لغة سهلة بسيطة في التعبير عن مكنونات نفوسهم والبوح بما تجود به قرائحهم.

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٤٠٧. وعاتقه: الخمر المعتقة الموجودة بداخله.

الفصل الثالث

جماليات التشكيل الفني في شعر الرقة

نشأت ظاهرة شعر الرقة من ارتباط عاطفي جمع بين الرقة وبعض الشعراء المحبين للجمال، المتغنين بمحاسن الطبيعة الرقية، الذين سحرتهم هذه الطبيعة، وقدمت لهم، فضلاً عن متعة النظر والتأمل، متعة العيش الجميل واللهو في أحضانها، فأغدقوا عليها مدحهم ودعاءهم لها بالسُّقيا والعزّ.، و تعلُّقُ شعراء الرقة برياضها، فباتت موضوع حب، لا بل موضوع عشق يهيمن على فكر شعرائها وقلوبهم،و يستحوذ عليها، فأحسنوا غناء حبهم الذي مازالت تردده الأيام، ونحن في دراستنا هذه سنقف عند جانب التشكيل الفني في شعر الرقة وفق الآتي:

التشكيل الفني في شعر الرقة

تتجلى أولى ميزات شعر الرقة أنه منسوب إلى بيئة جغرافية، ثقافية، لها طابع في الحياة يجد له صدى في الإبداع الفني. هكذا ربطنا الدراسة ببيئة الرقة. وسنحاول أن نتتبع فعلاً أثر الرقة في الشعر الذي أُنتج فيها أو لها. وسنتحاشى هنا الدراسة التقليدية القائمة على إبراز المحسنات البديعية، واعتداد الجديد منها والمفرط من معطيات الحضارة، فيما التمسك بعمود الشعر هو من التقليد والمحافظة. وفي رأينا أن البديعيات والمحسنات لا تتفتح في بيئة واحدة محدودة في الزمان والمكان، كما تتفتح الأزهار، إنها وليدة تطور ثقافي واجتماعي وحتى سياسي ينمو تدريجياً في صميم الأجيال، وتكون بذوره موجودة حتى في أكثر الفترات الأدبية محافظة، فيتفتق ويتضوع متى نضجت تراكماته ووجدت ظروف ملائمة له وتداولته

الإنتاجات الإبداعية، في غير منطقة. وسنذهب إلى أن البيئة الجغرافية للرقة بخاصة، وما رافقها من رفاه وترف اجتماعيين، كان لها تأثير في الإنتاج الأدبي، إن على صعيد الموضوعات أو على أساليب التعبير ومستوى الأداء، إنما لن ندعي أبداً أن شعراء الرقة قاموا بتطوير نظرية أدبية أو تعبيرية نبعت منهم، وبقيت وقفاً عليهم. فهذا بعيد من الواقع، كما هو بعيد من الممكن، لأن فترة الازدهار الثقافي التي شهدتها الرقة، والتي رافقت مرحلة الازدهار السياسي والاقتصادي فيها، هي فترة قصيرة في عمر التطور، جذورها سطحية، وأغصانها بقيت قزمة فلم تبسق.

ونحن، في دراستنا للشعر الذي ارتبط بالرقة، لا نجد أنفسنا ملزمين بدراسة حياة شاعر بالذات أو دراسة مجمل شعره لنصل إلى توصيف شعر الرقة، ولو كانت له قصائد كثيرة فيها.

فليس هناك من شعراء وقفوا شعرهم على ظاهرة الرقة، أو لازموها فلم يغادروها، حتى ربيعة الرقي لم يلتزم هذا الالتزام بأية صورة. وأي شاعر التقطنا له شعراً في الرقة، نجد معظم شعره في موضوعات أخرى، ولعل لشعره هذا ميزات أخرى غير ميزات شعره في الرقة.

لهذا وجدنا أن الأمانة الأدبية والمنطق العلمي يفرضان علينا تحديد الدراسة بالشعر لا بالشاعر، اللهم إلا ما كان في حياة الشاعر، أو طبع الشاعر، أو الظروف المحيطة بشعره في الرقة ما يلقي ضوءًا على هذا الشعر. والواقع أن الشعراء الذين أوفوا الرقة بعض حقها، أو كثيراً من هذا الحق، هم قلة معدودون. وجميعهم لهم دواوين، أقل ما فيها شعرهم في الرقة، إذا استثنينا الصنوبري.

ولئن حصرنا الدراسة في الشعر، لا في الشاعر ومجمل شعره، فلأن الشعر في الرقة كانت له نكهة خاصة وطعم معين قد لا نجدهما في سائر شعر الشاعر لأسباب سنحاول تلمسها وإبرازها، وهذا سبب آخر يجعل دراسة الشاعر غير مجدية بالنسبة إلى موضوع البحث الذي ينحصر في شعر الرقة. وستثبت

دراستنا للشعراء الرقيين ما ذهبنا إليه من أن معظم هؤلاء الشعراء، الموسومين بالرقة، لم يكن لهم إلا القليل من إنتاجهم مُهدىً إلى الرقة.

أولاً: الإحيائية: الطبيعة الحيّة

قـد تجلـى الربيـع فـي حلـل الزهـ	**ـر، وصـاغ الحمـامُ حلْـي الأغـاني**
زُينـت أوجُـهُ الريـاض فأضـحت،	**وهـي تُزهـى علـى الوجـوه الحسـانِ**
ألبسـتها يـد الربيـع مـن الألـ	**وان بُـرداً كـالأتحميّ اليمـاني[1]**

كانت الرقة مرجاً يموج بالزهر، وبستان يعمر بالثمر، فهي بذاتها ربيع، و جوقة موسيقا طبيعية، والرقة حب وعشق ولهو وطرب. قد يتبادر إلى الذهن أن الإنسان هو الذي يكحل عينيه وينتشي ويطرب، لكن الواقع أن كل ما في الرقة جمال ومرح ونشوة، حياة دافقة وعشق وحب.

الأطيار تحب، والأزهار تختال وتتمايل وتغنج وتقبِّل وتقبَّل، والسماء تغازل الأرض والأرض تضاحك الشمس والقمر بشموس من عندها ونجوم...

إن الشاعر في الرقة لا يتفرج ولا يتوقف ليصف موطناً من مواطن الجمال، إنه يحيا، يحيا الجمال في موطنه ويحس ما تحس به الأزهار، ويفهم ما تقوله الأطيار. إن الشعر المتغني بالرقة يحيّرك في الحديث عنه: كيف تبدأ ومن أين؟ وكيف يمكنك أن تحيط بما أبدعه الشعراء في هذا المجال وهم يحلقون في آفاق إبداعهم تعبيراً عما يحسون به من تعلق بالأرض ومحبة لها وعشق.

الصنوبري هو، بلا شك، العاشق الأكبر، ويدعي أن عشق الرياض لم يترك له مجالاً لأي عشق آخر. والعشق عنده ناجم عن إعجابه بالجمال وتقديره لإبداع الربيع وحذقه، إنه حذق لا مثيل له، وهو أمر طبيعي، فعمل الخالق لا يمكن أن يعادله عمل مخلوق. فماذا فعل الربيع؟ إنه مؤلِّف، ألّف كتباً، سطر فيها خطوطاً، ونسخ منها نُسَخاً نثرها على صفحة الأرض. أما الخط فهو أبدع ما يُكتب به، مما يُرسم رسماً ليكون نموذجاً يقلّد ويُجوَّد به عمل الكتابة. وهذا أوضح ما يُرى، يأتيك

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٤٩٧. والأتحمي اليماني: برد مما تصنعه اليمن.

المنظر من بعيد فتراه أمامك، تقرأ بعيده كما تقرأ قريبه. إنها صفحات، جللت الربى بحلل منمقة، مزركشة، نمقها الرعد وزركشها البرق:

أمـــا الريـــاضُ فعشـــقُها عِشـــقُ	**لـــم يبـــقَ فـــيَّ، لغيرهـــا، طُـــرْقُ**
أُنظُـــرْ إلـــى حـــذق الربيـــع فمـــا	**إن كـــان يعـــدلُ حذقَـــهُ حـــذقُ**
نُســـخُ الريـــاضِ أتتـــكَ تُقـــرأ مـــن	**بُعـــدٍ، كـــأن ســـطورها مَشـــقُ**
نُشِـــرت علـــى تلـــك الربـــى حُلَـــلٌ	**ممـــا يحـــوك الرعـــدُ والبـــرقُ**
قُمصـــــانُ خيـــــريٍّ ملوّنـــــةٌ	**وغلائـــلٌ مـــن سوســـنٍ، زُرقُ[1]**

ويلتقي الصنوبري أبا عبادة البحتري في لوحة مشابهة، من حوك الربيع نسجها ورسمها بكل عواطف الأرض وحنين السماء، فإذا ما بكت هذه ضحكت تلك: تغيب النجوم من السماء مختفية تحت الغيم، لتظهر هذه النجوم في الأرض، في ابتسامتها المتفتقة اخضراراً وألواناً.

نســـج الربيـــعُ لربعهـــا ديباجَـــهُ	**مـــن جـــوهر الأنـــواء بـــالأنواء**
بكـــتِ الســـماءُ بهـــا رذاذَ دموعهـــا	**فغـــدت تبسَّـــمُ عـــن نجـــومِ ســـماء**
فـــي حُلـــةٍ خضـــراءَ، نَمـــنمَ وشـــيَها	**حـــوكُ الربيـــع، وحلـــةٍ صـــفراءِ[2]**

ولقد أحب الشعراء، محبو الرقة، هذه المبادلة المتطابقة بين بكاء السماء واستجابة الأرض لها ضحكاً، فكأن ذلك البكاء رحماني وهذا الضحك ملائكي. فنجد عند البحتري أيضاً:

ظـــلّ الســـحابُ ســـفيرَها وســـفيرَه	**ويقودهـــــا عينـــــانِ ينســـــجمانِ**
منحتـــه، وهـــي شـــجية، ببكائهـــا،	**ووفـــى بضـــحك الموثَـــقِ الجـــذلانِ**
متبسّـــمٌ عـــن لؤلـــؤٍ متلألـــئٍ	**ونـــواعمٍ مثـــلِ البـــدور حســـانِ[3]**

---

(١) ديوان الصنوبري:ص ٤٣٠. المشق: هو الخط النموذجي يكتب ليقلده المتعلمون.

(٢) ديوان البحتري: ص ٥.

(٣) ديوان البحتري: ص ٣٧٩.

- الإحيائية في رسم الرياض والبساتين:

إن ما نجده من حب، بل من عشق، للرياض عند شعراء الرقة،هو سبب ونتيجة لعلاقة اندماج نفسي وروحاني بين الشاعر والأماكن التي تستهويه، أو ترضي إحساسه بالجمال، أو تحضن لحظات سعادته. وهذا يجعل الشاعر يحس أنه في الطبيعة، لا يجاور أشياء جامدة، ولا يواجه مخلوقات عديمة الإحساس، وإنما يرى فيها الصديق والمؤنس، والمحب، وصاحب الإحساس الرقيق الذي يميل إلى الجار، ويعانق الحبيب.

فحين يذكر أشجع السلمي نهر النيل الذي حفره الرشيد وجر مياهه من الفرات، فصار يسقي أرضاً كانت مواتاً، لم ترتسم في ذهن أشجع صورة ماء يسقي أرضاً، وإنما ارتسمت صورة حيّة: هناك درّة لقوح ترضع نبات الأرض. هذه الدرة تأتي من الفرات، وتبث حياة في النبات، فالنباتات بنات لها، وهي جزء من الفرات، إنها بنات الفرات، عُرف أبوها، وبقيت بلا أم. إنها إشكالية يصرّ عليها أشجع، منتقلاً إلى إشكالية أخرى: تحت هذه البنات أرض تنام وفوقها الماء في حركة، فهي إذاً إنتاج للماء، إنتاج ذَكَري:

ألقحـــــــه دَرةً لقوحـــــــاً	**يرضـــع أخلافَهـــا النبـــاتُ**
علـــى ريـــاضٍ لـــه، بنـــاتٍ	**مـــــا ولـــــدتهنّ أمهـــــاتُ**
للمـــاء مـــن فوقهـــا انتبـــاهٌ	**وللثـــرى تحتهـــا ســـباتُ**[1]

ونجد نفسنا، دائماً نعود إلى هذه اللوحة المتحركة الرائعة يرسمها الصنوبري لمعاهد الرقة، حياتها ضحك في ضحك: الفرات يضحك لها في كل مكان منها أجرد، فيُجيبه عن ضحكه بكل أخضر وكل فضي. والأرض التي تكتسي حللها الحمر والصفر، إنما تفعل ذلك لأنها عروس، في ليلة جلوتها، ونهرا البليخ والنيل اللذان يطوفان بدير زكّى، لا يلتقيان هكذا، بل هما عاشقان متيمان يتعانقان. يقول الصنوبري:

---

(١) أخبار الشعراء المسمى كتاب الأوراق، الصولي :ص ٨٦.

من الوافر

معاهـــدُ، بـــل مـــآلف باقيـــاتٌ بـــأكرمِ معهـــدين ومـــألفين

يضـــاحكها الفـــراتُ بكـــل فـــجٍّ فيضـــحك عـــن نُضـــار أو لجـــينِ

كـــأن الأرضَ مـــن صُـــفرٍ وحُمـــرٍ عـــروسٌ تُجتلـــى فـــي حُلّتـــينِ

كـــأن عنـــاق نهـــري ديـــر زكّـــى إذا اعتنقـــا عنـــاقُ متيمـــينِ[1]

والزهر والطير ينضمان إلى جوقة الطبيعة الضاجة بالحياة، ينضمان تارة بحركة لطيفة ناعمة، حركة عاشق متيم يميل على معشوقه بحنان، وتارة بحركة ضاجة تتصاعد منها الأصوات الضاحكة المرحة.

يقدم البحتري صورة مزدوجة تضم الحركتين. ففي الحركة الضاجة صورة البهار يضحك، والأرض تتشقق عن شقائق النعمان، وفيها تتغنى الطيار على الأغصان، وتتنفس كل أرض منخفضة مصعدة أنفاسها صورةَ زهرٍ أو لحنَ مخلوقٍ من مخلوقات الطبيعة. أما في الحركة الهادئة، فيبدو الكافور متيماً، إنه شاب عاشق، يرسل النظرات المخالسة من عيون مريضة وأجفان كسلى. ويقيم البحتري علاقة بين عيون تلك الأزهار: نظرات تروح وأخرى تعود، فكأن العيون ترنو إلى العيون. وترتسم الطبيعة كلها في هذه الحركة، وتساهم في تغذيتها، فينقل النسيم رسائل، من عين إلى عين، فيغمرها الانفعال ويتجاوبان قبلاً ورشفاناً. فإذا ما هبّ النسيم أقوى راحت تلك الأزهار تتقارب اثنتين، اثنتين، فكأن كل مثنى منها زوجان يتعانقان. يقول البحتري في عرس الطبيعة هذا:

ضـــحك البهـــارُ بأرضـــها وتشـــققتْ فيهـــا عيـــونُ شـــقائق النعمـــانِ

وتنفّســـت أنفـــاسُ كـــل قـــرارةٍ وتغنـــت الأطيـــارُ فـــي الأفنـــانِ

بعـــرائسٍ نُضـــرِ الغلائـــل ترتمـــي بنـــواظرٍ نُجـــلٍ مـــن العِقبـــانِ

وجنـــونِ كـــافورٍ أعـــار بهـــا الصّـــبا ضـــعفاً، فهـــن مـــرائضُ الأجفـــانِ

---

(١) ديوان الصنوبري: ٤٩٣.

فـإذا العيـونُ تأمَّنـت أشخاصـها	فكـأنهنّ إلـى العيـونِ روانِ
يسـعى النقـا مـا بيـنهنّ رسـائلاً	فـيمِلنَ بالتقبيـلِ والرشـفانِ
فكـأن مَثنـاهنّ، عنـد هبوبهـا،	رأدَ الضـحى، سَـكَنان معتنقـانِ(١)

والصنوبري يبدع في التقاط الحركة في كل ما يتعلق بالرقة، فيقدمها سلسة رشيقة، و متوثبة. وتبدأ دورة الحركة مع شهر آذار، إنه شهر الثورة، شهر البعث. فيه تتبض عناصر الطبيعة بالحياة، تتنافس، تجود بعد أن بخُلت في كانون الأصم؛ يُخرج آذار الكنوز الدفينة، ويكشف المخبوء. مما يكشفه النرجس، والنرجس له عيون وتشبهه العيون، وترنو إليه العيون. وفي جانب الهني(٢) حركة حركة أخرى بطلها الخيريّ والنسرين. وتظهرها جوقة موسيقية مكتملة، تعزف على أوتار مختلفة؛ الهزار يصيح، والقمريّ ينوح، والشفنين يغني. وفي هذا الجانب أيضاً الخزامى والقيصوم، فيما في الجانب الآخر الورد والياسمين. وذلك كله فوقه عين رقيب، عين من فضة، عين للفرات:

إن آذار لـم يـذر تحـت بطـن الـ	أرضِ شـيئاً أكنّـه كـانونُ
وبـدا النـرجس البـديعُ كأمثـا	لِ عيـونٍ، ترنـو إليهـا عيـونُ
مـا تـرى جانـب الهنـيِّ وقـد أشـ	ـرق فيـه الخيـريُّ والنِّسـرينُ
صـاح فيـه الهـزارُ، نـاح بـه القمـ	ـريُّ، غنّـى فـي جـوِّهِ الشـفنينُ
فلهـذا قيصـومُهُ وخزامـا	هُ، وذا الـوردُ فيـه والياسـمينُ
وكـأنّ الفـراتَ بينهمـا عيـ	ـن لجـينٍ يعـومُ فيهـا السـفينُ(٣)

---

(١) ديوان البحتري :ص ٣٧٨.

(٢) الهنيّ والمريّ: نهران بإزاء الرقة والرافقة، حفرهما هشام بن عبد الملك، وأحدث فيهما واسط واسط الرقة، حيث بنى قصرين وأقام جسراً على الفرات. وقد نمت حولهما ضيعتان في غاية الخصب وطيب المناخ. بذلهما الخليفة موسى الهادي لهارون الرشيد أخيه وولي عهده يرغّبه بذلك في التنحي عن ولاية العهد. وكاد هارون يخضع للإغراء، انظر: – الوزراء والكتاب، محمد بن عبدوس الجهشياري، البابي الحلبي، ١٩٣٨م ، ص ١٤٩.

(٣) ديوان الصنوبري: ص ٤٩٥.

هذه اللوحة حية، لكن الحياة والصوت فيها للأطيار، أفلا نرى حياة في الزهر تدب، فيحس، يزهو، ينافس، يخجل فيحمرّ خده، يغار فيصفرّ جبينه، يحزن فيلبس ثوب حداد، ويضنى فيذوب من الضر؟ أفلا نرى عصبية بين الزهر، فتجمع بعضه صرخة تعصب لفصيلته، ونجد ذلك في لوحة رائعة نادرة يرسمها الصنوبري:

يا نديمي، رأيتَ أحسنَ من ذا الزْ ـزَهرِ: بعضٌ يَهوى، وبعضٌ يغارُ؟

صورٌ لا تزالُ تنبيكَ ألوا نُها عما يُجنُّه الإضمارُ[1]

يخجلُ الوردُ حين عارضه النر جسُ من حُسنِهِ، وغار البَهارُ

فعَلَتْ ذاك حمرةٌ، وعلت ذا حيـ رةٌ، واعترى البهارَ اصفرارُ

وغدا الأقحوانُ يضحكُ عُجباً عن ثنايا لثاتُهُنَّ نُضارُ

نمَّ عنه النمّامُ فاستمع السو سنُ لَمَّا أذيعت الأسرارُ[2]

عندها أبرز الشقيقُ خدوداً صار فيها من لطمِهِ آثارُ

سُكبتْ فوقَها دموعٌ من الطلْ لِ كما تُسكبُ الدموعُ الغزارُ

واكتسى ذا البنفسجُ الفَضُّ أثوا بَ حِدادٍ، إذ خانه الاصطبارُ

وأضرّ السقامُ بالياسمين الـ ـغَضِّ حتى أذابهُ الإضرارُ

ثم نادى الخيريُّ في سائر الزهـ ـرِ فوافاه جحفلٌ جَرَّارُ[3]

فاستجاشوا على محاربةِ النر جسِ بالخُرَّم الذي لا يُبارُ[4]

---

(١) ما يحنه الإضمار: ما هو غير معلن.

(٢) النمّام: يُطلق على الصعتر البري، وعلى نعنع الماء وحبق الماء. ولعل السبب هو سرعة تضوّع رائحته التي تنمّ عن وجوده.

(٣) نادى: هنا بمعنى استصرخ صرخة العصبيّة.

(٤) ديوان الصنوبري، ص ٧٨. والخُرّم نبات كاللوبياء، من فصيلة القرنفليات، بنفسجي اللون. ولا يُبار: لا يُهزم.

إن هذا الشعر مختلط الحوافز متعدد الظواهر الأدبية. ففيه واقعية الشعر العربي التي تحاول دائماً أن تنقل الكون الخارجي إلى الذات الملهمة وترسم صورة واضحة ملموسة، مسمية الأشياء بأسمائها، وفيه وجدانية الشاعر العربي الذي يصدر عنها شعره في العادة، في حوافز مادية أو نفسية أو عاطفية، لكن فيه رومنسية تحلّق مع خيال قوي هادئ، يرتقي بالأشياء المادية، يعجنها في معجن روحاني فتغدو ساحرة، ورومنسية تأسر اللب وتسحر القلب مما يتصاعد من الشعر من نغم رقيق متناسق، نغم تخلقه طبيعة الكلمات وتناسقها وتتالي اللمسات التصويرية على اللوحة المرسومة، وفيه رنة حزينة كأنها ردة أسىً على الجميل من الأيام واللحظات التي يعبر عنها الشعر ويصف ما كان فيها من فرح وحياة دافقة وروح جياشة. إنه مرح حزين أو حُزن فَرِح يصعب على غير شاعر مرهف الحساسية أن يصوره، إنه يحتاج نفساً نمت في أحضان الطبيعة وعيناً اعتادت التنقل من لون إلى لون شأن فراشة، ومن صورة إلى صورة، ومن مستراح إلى مستراح؛ والى قلب اعتاد الوحدة في الطبيعة كما اعتاد التمتع بها بين رفقةٍ غَبِطَة تحب الحياة وتعيش اللحظة، بكل ما في اللحظة من إمكانات الإسعاد. إنه مزيج غريب من أحاسيس وانفعالات تعتمل في داخل القارئ وتنقله نقلاً قسرياً جميلاً إلى دنيا الشاعر أو إلى العالم الذي ظن أنه يعيشه. ولا يتم ذلك من دون شغل للفكر وغذاء للذهن توقدها استعارة من جانب،وتبرق فيها كناية من آخر، وتمس رمزاً في مواضع أخرى، فتتلاقى جميع المذاهب الأدبية في ديباجة جميلة تشكل لوحة مبدعة.

ثانياً: الإحيائية المقلوبة

إذا كانت الإحيائية هي إعطاء الحياة للأشياء الجامدة، فتدب وتتحرك، وتفكر وتشعر، فإننا نقصد بالإحيائية المقلوبة إعطاء ملامح الحياة والأنسنة للأشياء الجامدة عن طريق تشبيه البشر، أو أعمال للبشر، بها. وإذا كانت الإحيائية المعروفة تعتمد الخيال مصوراً الأشياء الجامدة في غير واقعها، فإن الإحيائية المقلوبة ليست بحاجة إلى الخيال المحلق، وإنما إلى ملاحظة متأنية ودقيقة تلاحظ نواحي التشابه بين شبيهين. وهذه الإحيائية المقلوبة هي من

موروث الجاهلية، حين كان الشاعر يعيش حياته بين جوانب الطبيعة المحدودة التي ينتقل بين ربوعها، ويجد فيها مكسبه ومعاشه. حفظ طبيعة أرضها وتفاصيل تربتها، حفظ كواكبها وسماءها ونجومها، عرف بدقة حيوانها، وحين أراد تكوين مقاييس جمالية راح ينتقي ملامح مما حوله، مما أعجب به في الحيوان الأليف والحيوان الوحشي، فكانت عين المها وخد الغزال وجيده، وغصن البان وبسمة الأقحوان وعين النرجس، والى ذلك كثير. بقي جزء كبير من هذا الموروث متداولاً، زيدت عليه بعض الإضافات، طُوّرت بعض الظواهر وتعقدت، لكن معظم القديم بقي. وأكثر ما يكون بقاؤه عند الشعراء القريبين من الطبيعة، المحبين لأجوائها، المتأملين تفاصيل الحياة عند أحيائها. ونحن واجدون الكثير من معالم هذه الظاهرة في شعر الرقة.

من ذلك ما أشرنا إليه من التغني ببسمة الأقحوان وتشبيه ثغر جميع المحبوبات بثغر الأقاحي. أما الخدود فقد اختص بها الورد بملمسه ولونه، اختصاصاً دائماً. ويبدو أن الورد الذي عرفه العرب هو هذا الورد ذو اللون الوردي المائل إلى الحمرة، أما ألوان الورد الأخرى، الأصفر والأبيض فلا نجد لها ذكراً. يقول الصنوبري في قصيدة رقيّة:

نعم النديمُ أرى، ووردي خدُّه   في النوم منتشياً، وخمري ريقُه[1]

لكن الصنوبري يحاول تغيير معادلة الخد – الورد فيغدو الجلنار خد الحبيب:

بأبي من لو أنني ذُبتُ ضُرّاً   فيه ما قلت إنني ذُبتُ ضُرّا

من له الجُلَّنار أصبح خداً   وله الأقحوانُ أصبح ثغراً[2]

ولا شك في أن استخدام مادة الطبيعة لتشكيل الجسد الإنساني يساعد على تجميل التعبير واختصاره، فالعنصر من عناصر الطبيعة له صفات وميزات

---

(١) ديوان الصنوبري:ص ٤٢٩.

(٢) ديوان الصنوبري: ص ٢٤.

ظاهرة للعيان، وبعضها اصطلاحي اكتسب دلالته مع الأيام. تكفي تسمية عضو بشري بعنصر طبيعي ليستغني الشاعر عن الشرح والتعليل والتفصيل كالذي سبق الحديث عنه لجهة دلالة الأقحوان والورد. ومن ذلك رمزية الغصن. فالغصن الطبيعي مستقيم، ممشوق، دقيق، بلا تضخم هنا ولا نتوء هناك، والغصن الطري ليّن، يتأوّد تحت لمسة بشرية أو عند هبة نسيم. كل هذا يمكن تصوره لمجرد قول الشاعر عن موصوفه: يخفي تحت الغلائل غصناً، مشبهاً قوامه الممشوق بالغصن الندي. ودلالة القمر معروفة من استدارة شبه كاملة، إلى ابيضاض ونور مشرق، إلى البعد من التناول... يقول الصنوبري، جاعلاً من الغلائل التي تغطي الجسد فاصلاً بين الإنسان الموصوف، والإنسان المكوّن من عناصر للطبيعة مستعارة بصورة شعرية:

فهو يخفي، تحت الغلائل، غصناً وهو يبدي، فوق الغلائل، بدرا[1]

وكثيراً ما اعتدّ العرب الايجاز من أهم عناصر البلاغة التعبيرية. وللصنوبري أيضاً:

لا أشرب الكأسَ إلا من يدي رَشَأٍ مهفهفٍ كقضيب البان، ميّاسِ[2]

وله أيضاً:

كم قد سقاني الكأس فيه شادنٌ كالغصن، ممشوقُ القوام، رشيقهُ[3]

إن الشاعر، وخلال إجرائية الخلق التي يتم بها الإبداع، يقوم بعمليات ربط وتفكيك وإعادة ربط بين المواد التي يصوغ منها بناءه الشعري. هذه العمليات قد تكون بسيطة وقد تكون مركبة، وقد تتم بصورة قصدية واعية، أو بصورة لاواعية. فتخرج بها إعادة الروابط عن المألوف، وهذا هو الانزياح الذي يكثر الحديث عنه في أيامنا. وقد تتعقد الروابط لدرجة يصعب معها إيجاد

---

(١) م. ن.
(٢) معجم البلدان،ج١ ،ص ٤٥٠.
(٣) ديوان الصنوبري:ص ٤٢٩.

الصلة بين الطرفين، إلا من خلال عملية خلقية شبيهة بالتي مرّ بها الشاعر، وهذا مستحيل. فإذا قام القارئ بعملية ربط بحسب ثقافته وتجربته يكون قد قام بقراءة للقصيدة مختلفة عن النص الأصلي. وقد تتعدد القراءات بتعدد القراء، وهذا محور الكتابة الرمزية.

من هذه العمليات البسيطة إصرار الصنوبري على تشبيه احمرار الخد بلون الجلنار، لا بلون الورد. والجلنار هو زهر الرمان. وكلنا نعرف هذا الزهر ونحفظ لونه، إنه أحمر أحمر، ومن الصعب تصور خد بلونه. إنما نعرف أن احمرار الخد يبهت إذا كان لون البشرة قاتماً، ويكون أشد بروزاً مع ابيضاض لون البشرة. وهذا يدعونا إلى الظن أن الأنثى التي يصفها الصنوبري من بنات الروم ذوات البشرة الثلجية والجلد الرقيق، فعندها يمكن للون الدوم أن يتدفق حتى يكاد يطفر من الوجنات، فلا يبعد عن لون الجلنار. ولو أردنا قرينة لما نذهب إليه، وجدناها في تشبيه جسمها بالياسمين. والياسمين معروف ببياضه وعطريته. واللافت في استخدام الصنوبري للإحيائية المعكوسة تجاوزه التشبيه و الاستعارة، إلى تجميد الإنسان الحي في أشجار الطبيعة. فجسد الفتاة لا يشبه الياسمين في بياضه، إنما هو شجرة ياسمين، منها يُجنى زهره، وخداها لا يشبهان الجلنار في احمرارهما، بل هما منتجان لزهر الرمان، منهما يجتنى. يقول الصنوبري:

يُقطف الياسمينُ من جسمها الرطـ ـــبِ ويُجنى من خدها الجُلَّنارُ[1]

ومع كل ما يتميز به شعر الصنوبري من رقة وعذوبة هما من علامات التجديد الشعري، فإنه بقي يستلهم استعارات السلف، شأن معظم الشعراء الذين أخذوا معاني وصوراً من سابقين وحاولوا إخراجها في قالب جديد. وقد كتب كثير من النقاد القدامى عما سمَّوه بالسرقات الشعرية. لكن يبدو أن استخدام الرمزية المتوارثة لا يُعد سرقة، فالرمز الذي يتخطى الزمن لا يعود ملكاً لأحد، بل هو جزء من تعبيرية الكلمات، إذ تنمى حول المعنى الأصلي للكلمة، معانٍ

---

(١) ديوان الصنوبري:ص ٧٧.

اصطلاحية تلصق به وتغدو شبه مرادف له. فإذا عدنا إلى رمزية الأقحوان ووريقاته البيضاء المنضدة، وجدناها مرادفة للثغر الجميل، إذا رسمه الخالق بدقة فاصطفت أسنانه متناسقة متوازية. والصنوبري استعار، في غير مرة، مبسم الأقحوان لمبسم المرأة. وفي إحدى الصور يحاول الشاعر التجديد في المعنى عن طريق رسم صورة كاملة للفم يستنفد عناصرها جميعاً. فالفم فكّان: أعلى وأسفل، فهو إذن شبيه بزهرتي أقحوان. لكن الأقحوان ينمو من الأرض، والأرض فيها تراب، وأحياناً وحول، أو قد يهب عليها رياح فتغطى بالغبار وريقات الأقحوان، فلا يكون لها بريق، ولا يبرز بياضها، وهو إحدى ميزاتها. لهذا يختار الشاعر زهرتي الأقحوان بعد سقوط المطر، إذ يكون الطلّ قد غسل سطح الزهرتين فعاد إليهما بياض لونهما وبريق بياضهما.

لكن المبسم ليس صفين من الأسنان فقط، بل هو أيضاً شفتان والشفتان حمراوان، فهما إذن زهرتان من شقيق النعمان. هكذا تكتمل الصورة، وينقلب مبسم المرأة إلى زهرتي شقيق تنفرجان عن زهرتي أقحوان. يقول الصنوبري في قصيدة رقيّة:

ومُبتسَمٍ كنظْمَي أقحوانٍ جلاه الطلُّ، بين شقيقتينِ[(١)]

وتبلغ قمة الإحيائية المقلوبة حين تتجاوز الاستعارة تحويل ملامح البشر إلى ملامح الطبيعة، فتقوم منافسة ومفاضلة بين أوجه الرياض وأوجه النساء الحسان، فتزهي أوجه الرياض وتتباهى. والصورة أيضاً للصنوبري:

قد تجلى الربيعُ في حُلَلِ الزهـ ـر وصاغ الحمامُ حَلْيَ الأغاني

زُيّنت أوجهُ الرياضِ فأضحت وهي تُزهى على الوجوه الحسانِ[(٢)]

وتنفلت الحسناء أحياناً من إطارها البشري لتعود إلى الطبيعة تتجلى من خلال جزئياتها التي تشكّل بتعانقها لوحة متكاملة. يقول الصنوبري:

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٤٩٤.

(٢) م. ن: ص ٤٩٧.

يـا أيهـا الغصـن الـذي تُشـتقُّ مـنْ حركاتِـــهِ حركـــاتُ غصـــنِ الآسِ
بـــدرٌ، ولكـــن لـــيس بـــدرَ دِجِنَّـــةٍ ظبـــيٌ، ولكـــن لـــيس ظبـــيَ كِنـــاسِ
لـــولا الحيـــاءُ لظـــلَّ يلـــثُمُ طاسَـــهُ إذ كـان يُبصـر وجهَـهُ فـي الطـاسِ

فهي ليست غصناً أو شبيهة بالغصن، إنما هي الغصن الأول، الغصن المثالي الذي به يتشبه غصن الآس في قامة ممشوقة ولين أعطاف وتثنٍّ. وهي ليست كالبدر وإنما هي بدر غير البدر الذي يظهر ليلاً في السماء، ولعله قصد من ذلك إلى تعاليها على ذلك البدر لأنه يكون بدراً مرة في الشهر، وهي بدر على الدوام، فنزّهها عن أن تكون بدر دجنّة. وهي ظبي لكنه ظبي لا يعيش في البرية ويأوي إلى كناسه من الشجر، إنما هي ظبي مدجّن، رُبي ليسكن القصور وينام على الحرير.

وفي محاولة لجمع طرفي الصورة وتحقيق رمزية مُلغزة، يستحضر الظبيَ والقمر. فيضع الظبي أمام طاس فيه ماء، تنعكس في الماء، لا صورة الظبي وإنما صورة الطرف الأول وهو القمر. فهي إذن ظبيٌ أمام الطاس، وقمر مرتسم في الطاس، والظبي يعشق القمر، ويقبل على الطاس ليشرب فكأنه يقبّل الطاس لوجود وجه القمر فيه أي وجهه الآخر.

وهذا منتهى الأناقة في رسم الصورة، الأناقة التي نتناولها في النقطة التالية.

ثالثاً: الأناقة في رسم الصورة

الأناقة في رسم الصورة من سمات الرسام الكبير أو النحات، يتأنى في كل خط يخطّه ليجعله في المكان والطريقة الملائمين لمجمل اللوحة التي ينشئها.

اختار الصنوبري الخطوط الأولى: أظباء من وجرة، ومهى من ساباط. ووجرة بين مكة والبصرة، يصفها الأصمعي بأنها «أربعون ميلاً ليس فيها منزل، وهي مَرْتٌ للوحش»[١]. ظباء وجرة إذن ظباء بدوية، بعيدة كل البعد عن

(١) لسان العرب، مادة، وجر.

الحضر. فهي، لذلك، شديدة النفور، سريعة التوفز، دائمة التيقظ، وهذا يعارض صورة الرئم الذي يربى ليعيش في البيوت والقصور ويكون لذلك مسلوب الإرادة، كسير الطَّرْف.

وساباط بلدة في ما وراء النهر، حيث الحضارة الأعجمية العريقة. وهذا يعارض وجرة التي هي من صميم البداوة. فإذا فهمنا قصد الشاعر، فإنه يرسم صورة نساء يشبهن الظباء والمها، يجمعن جمال البداوة العربي إلى جمال الحضارة الأعجمي.

وإذا اختار أن تشبه نساءُ لوحته الظباء وبقر الوحش، فإنه اختار لهن ثلاثة مقاييس للجمال: الأول هو الاختيال، الحركة التي تنم عن عُجب وغرور، حركة مكروهة للرجل، محبوبة للمرأة الجميلة الغنية. والمقياس الثاني هو الشبه بالظبي. وقد أعجب العربي قديماً بعنق الظبي وخدّه؛ فطول العنق وملاسة الخد نقلهما إلى المرأة واستعارهما لنموذجها المثالي. إنما الأناقة في رسم الصنوبري تأتي من جعل الظبية عاطية، أي تتناول ورق الشجر بفمها. وهي، لتبلغ ذلك، عليها أن تمدّ عنقها، فيكون هذا العنق، وفوقه ذلك الخد، في أبرز وضع وأجمل «لقطة»... والمقياس الثالث هو التشبيه بالمها. ولطالما أعجب العربي البدوي بعيون المها، وتغنى بها الشعراء على مر العصور، عيون واسعة بصورة لافتة، لا غائرة ولا ناتئة، في غاية من الحَوَر: بياض البياض ناصع، وسواد السواد شديد. لكن أجمل نظرة لفتت العربي في عيون المها، هي نظرة إعجاب وحب وحنان ترمُق بها رضيعها، أو طفلها الرضيع، عندما تكون «مُطفلاً». لذلك كان الشعراء غالباً يشبهون عين المحبوبة في سهام لحظها الناعمة، بعين المها المُطفل.

يتناول الصنوبري هذه الظاهرة ليرسمها في لوحته، لكنه يتجاوز المساواة الشكلية في التشبيه، ليضفى عليها نبضاً من الحياة. وهذا ما أراده من كلمة «عواطف»: إنها، أي المها، تعطف على صغارها، وترنو إليها بكل ما في غريزتها من حنو عليها. واستخدامه لاسم الفاعل لافت، عدا ما في كلمة «عواطف» من نغمية.

ويتابع الصنوبري رسم لوحته بكل التأني الذي يستطيعه، يأخذ تفصيلاً معروفاً عند العرب، لكنه قليلاً ما ظهر في أشعارهم، وهو خصر الظبي الدقيق، وخصر البقرة الوحشية، الذي يدق، هو الآخر، بعد الولادة، فتبدو دقته واضحة على جسم البقرة المطفل. ويبالغ الشاعر في إعطاء الألوان والظلال لهذا التفصيل، فتبدو الظباء والمها كأنها خُلقت، حين خُلقت، بلا خصور لشدة ما ضاقت خصورها. لهذا ظهرت نساء اللوحة بخصور ضمرت وأنهكت لدرجة تكاد معها لا تظهر للرائي. وهذه من أصعب الصفات في المرأة وأكثرها إثارة لإعجاب الرجل العربي، مع ما تعرف من تفضيله لكبر العجيزة عند النساء.

ويمضي الصنوبري في تأنيه عند اختياره خطوطه وألوانه. فيختار للشَّعر أن يكون كالقباطى. والقُباطى جمع القُبْطية، وهي قماش من كتان في غاية الرقة، يصنع في مصر ويغلب أني كون باللون الأبيض. وانتقاء القباطى قصد إليه بتأنٍّ. فكونه قماشاً رقيقاً ناعماً، يُطرح على الجسد فيأخذ شكل تكاوينه ودقائقه، حتى ليكاد يصفه، وإن لم يكشف تماماً ما تحته. كذلك الشعر الناعم ينسدل على البَشَر[1]، فيتابع جوانبه وزواياه. وإذا كان الشعر أشبه القُباطى بالرقة والنعومة، فهو يأخذ صفة أخرى من استعمال القباطى، وهي أن الغلالات منه لا تُلبس طبقة واحدة، بل غلالة فوق غلالة، وقد تزيد: جاء في الحديث أنه كسا امرأةً قبطيةً فقال: مُرْها فلتتخذ تحتها غلالة، لا تصف حجم عظامها... وعن عمر: لا تلبسوا نساءكم القباطى فإنه، إن لا يشفّ، فإنه يصف...»[2] فإذا وعينا الاستعمال فهمنا أن القباطى يلقى فوق القباطى ليصبح في كثافة مقبولة. فإذا قمنا بنقله إلى الشَّعر علمنا أنه، على نعومته ورقته، ذو كثافة لأنه غير طبقة إنما طبقة فوق أخرى، فوق أخرى... لكن نساء العرب، نادراً ما يتركن شعرهن مسدلاً، بل كنّ يجهدن في طيّه ولفّه وعقصه، واستخدام الأمشاط وسواها لذلك. وفي هذه العملية الشاقة يتعب فكر الماشطة وهي تخطط لصورة

(١) جمع بَشَرة، ويعني ظاهر الجلد،انظر: لسان العرب، مادة ، بشر.

(٢) لسان العرب، مادة،قبط.

التسريحة، وتتعب الأمشاط لكثرة ما تُنقل من مكان إلى آخر قبل أن تستقر، وتتعب، بعد أن تستقر، لكثافة الشعر الذي تجمعه. وبذا تأخذ عملية التمشيط دفقاً من الحياة.

وكأن الرسام، عندما يصل إلى النهدين يعجز عن تصويرهما لشدة ما فيهما من كمال التكوين وروعة المنظر، لذلك نراه لا يرسم صورتهما رسماً تقليدياً بل يلجأ إلى الرسم الإبداعي محاولاً أن ينأى بالخطوط عما هو عادي، دون أن يعمّي على ما يحاول التعبير عنه. لذا خرج من الصورة المألوفة وهي أن للمرأة نهدين، وجعل لها، بديلاً، فِلَكاً نقطها الشباب. والفلك جمع فِلكة هي قطعة من الأرض مستديرة ترتفع عما حولها[١]. وهي، بهذا، شبه مرادف، وصورة مادية للنهد. وزيادة في التأني جعل هذه الفلك من صنع صانع معيّن يختلف عن أي صانع آخر: إنه الشباب. وما يفعله الشباب في جسد المرأة هو أروع ما يصيبها، ولكنه، عادة، يبقى مرتبطاً بالصانع ويفقد الكثير من بهائه مع زوال صانعه.

الشباب إذن نثر على جسد هؤلاء النساء، ذوين النحور، تلك الفلك التي يتحاشى الشاعر أن يسميها، أو أن يحدد بدقة مكانها، أو أن يذكر دورها، متجاهلاً كل ذلك، إما لتجاهل العارف، وإما لأنه عجز عن مجاراة الشباب في إبداعه ورسم الصورة التي أبدعها. والواقع أن الشاعر لم يكن الوحيد الذي يعجز بل إن النحات الماهر، المعجب بفنه، يرى ما لا يستطيع مجاراته ونحت مثيل له، فيثور وتقوم قيامته.

بعد هذا يكون على الصنوبري أن يُتيّم بصورة لوحته ويكون على قناعة بأنه، مهما بالغ في كلفه بها، فهو مقصّر في حقها ولا يبلغ الإفراط. وكل لوم يوجه إليه في ذلك مرفوض.

يقول الصنوبري من قصيدة رقيّة:

أظبـــاءُ وجـــرةَ، أم مهـــا ســـاباط تختـــالُ، بـــين عواطـــفٍ وعـــواطِ

---

(١) لسان العرب، مادة،فلك.

منهوكـــةُ الأوســـاط تحســـب أنهـــا | خُلقـت، لـدنْ خُلقـت، بـلا أوسـاطِ

ألقـت قُباطيهَـا علـى البَشَـر الـذي | تُلقـى القُبـاطى منــه فـوق قُبـاطي
تُطـوى نبيـلَ الطـيِّ يتعـبُ فكرُهـا | تَعَـبَ المواشــط فيــه والأمشـــاطِ
نَقَـطَ الشـبابُ لهـا، دُويـن نحورهـا، | فِلَكـــاً أقمـــن قيامـــة الخَـــرَّاطِ
لا تُنكـر الإفـراط فـي كَلَفـي بهـا | مـــا ذلـــك الإفـــراطُ بـــالإفراطِ(١)

رابعاً: بدائل الشعر التقليدي

يستبدل الصنوبري الممدوح بالرقة، محبوبته المفضلة. ففيما كان الشاعر يستحضر صوت المحبوب، والمحبوب بالرقة، وهو عنها بعيد، تفصل بينهما السهوب والسباسب والصحاري وكل خرق نهايته قاع مستوٍ أو أسفل جبل، كما تفصل مناطق مناخية أهم ما فيها حرّ يشوي كأنه نار مضرمة تلفح الركب، يعتزم الشاعر قطع المسافات واجتياز الخرق المخيف، على جمل قوي يتمرد على القائد، فيتركه هذا لطبيعته، فينطلق يسابق الريح، تضرب أخفافه الحصى فتتطاير كأنها دنانير تصدر عن مطرقة ضاربها.

والشاعر، مع جمله، يعاني من هذه المغامرة معاناة كبرى: بعيره يطوي خِمساً بعد خِمس، في شد متتابع تحمرّ منه عيناه، وليس هذا بالغريب، فهذا الخرق له تاريخ في إضواء العيس وإذابة شحم سنامها، فلا تخرج منه إلا وقد أضناها؛ إنما لِمَ كل هذه المشقة؟

يؤكد الشاعر أن ما يتحمله من مشقات، وما يجتازه من سبسب بعد سبسب، إنما هو لدافع في نفسه، يهدف إلى تحقيق ما يتمناه. وما يتمناه، وما هو في ذهنه: الرقة، بل محل في الرقة إذا أصابه الغيث تلبس ثوبَ الزهر جوانبُه جميعها، أرضاً لينة سهلة كانت أو أرضاً غليظة تخالطها حجارة ورمل.

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٢٧٧. والخراط: المثّال أو النَّحّات.

وهذه الظاهرة، في تكريس اجتياز القفار على الناقة الصلبة، ظاهرة معروفة في الشعر العربي، إنما تكريسها لإدراك مكان يحن إليه الشاعر أمر غير معروف في هذا الشعر، وإن كان حالة طبيعية في الواقع. ذاك أن اجتياز القفار يحتاج إلى تحمل مشقة تزداد مع تعقد أسباب الوصول وطول المسافة ومقاساة الحر والقر، وكل ذلك كان يوظف للإدلال على ممدوح واستدرار عطائه. فهي عملية نفعية، وأتى الصنوبري ليستلها من إطارها النفعي وينزلها في إطار شخصي، نفسي عاطفي، فكان عمله حدثاً لافتاً. قال الصنوبري:

وخَـرقٍ، إذا جـاب المطـيُّ بَسـاطَهُ ... تقسَّـمها أصـواحُهُ وسـمالقُهْ

كـأنّ ضِـرام النـار يلفـح رَكبَـهُ ... إذا احتـرَّ مـن وقـد الهجيـرِ شـواهقُهْ

يُشَـبَّهُ وقـدُ الآل فيـه بلُجَّـةٍ ... يعـوم بهـا، عـومَ السـنين، نقانقُـهْ

قطعـتُ، وقـد جـرَّ الظـلامُ متونَـهُ، ... علـى مـتنِ هِرْكَـوْلٍ تـروعُ شقاشـقُهْ

أبـى القَـوْدَ والسـوقَ الشـديدَ مِراحُـهُ ... فقائـدُه عنـه يحيـدُ وسـائقُهْ

يَمُـرُّ كَمَـرِّ الـريحِ فـي كـل صحصـحٍ ... بعيـدِ مَـرامِ الـوِرْدِ، شُـهبٍ ودائقُـهْ

وتنفـي الحصـى أخفافُـه فكأنهـا ... دنـانيرُ صَـرّابٍ نفتْهـا مطارقُـهْ

طوى الخِمسَ بعد الخمْسِ حتى رأيتُـهُ، ... مـن الشـدِّ والإيغـال، حُمـراً حمالِقُـهْ

وكـم مُـخَّ مـن مَهريَّـة العيسِ غـاربٌ ... وجُـبَّ سَـنامٌ تامـكُ النَّـيِّ زاهقُـهْ

ومـا كنـتُ أطـوي سبسباً بعد سبسبٍ ... بعيـد الفضـا لـولا الـذي أنـا وامقُـهْ

سـقى جنبـاتِ الـرقتينِ مزمجـرٌ ... سـكوبُ العزالـى، كلّمـا عـنَّ بارقُـهْ

محلٌّ، متـى تحْلُلْ بـه المُزْنُ تشتملْ ... بنـوّارِه أدماثُـهُ وأبارقُـهْ

فيغـدو، وقـد دقّـت محاسـنُ روضِـهِ، ... ومـا كان فضلُ الحسنِ لولا دقائقُهْ(١)

والأمر بالأمرِ يُذكر، فركوب الناقة كان يأتي، في الشعر التقليدي، بعد الوقوف بالديار، وتقاطر الذكريات على فكر الشاعر، واستيقاظ ما نام من

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٤٠٦.

مشاعر الحب والفقد للبعد، والأسى للفراق، هموم تتذاءب على رأس الشاعر، فيهرب منها بركوب الناقة، قائلاً: وإني لأمضي الهم عند احتضاره.. إلخ والهموم تتجمع في رأس الصنوبري في الليل فيحتاج إلى نفيها عنه، فلا يلجأ هذه المرة إلى الناقة وإنما إلى الشراب، إلى خمر معتقة:

وإنـــي لأنفـــي الهـــم عنـــي بقهـــوة　　　إذا طرقـت، فـي جـنـح ليـل، طوارقُـهْ

ومـــا كـــان يجفـــوني حبيـــب أحبـــه　　　ومـا كـان يقلينـي صديق أصـادقه[1]

فكما كانت الناقة حاضرة إلى جانب البدوي تحمله بعيداً عن همومه، كانت الخمر أقرب إلى الصنوبري، في رَقَّتِهِ، تحمله على أجنحة النسيان والتناسي.

تدلنا هذه القراءة في التشكيل الفني في شعر الرقة، أن هذا الشعر تمكن بماحمله مبدعيه من روح شاعرة متجددة، يؤسس سمات فنية خاصة به، وهذا ماجعله ظاهرة في الشعر العربي، فقد كان لشعراء الرقة رؤية فنية كوّنتها البيئة الجغرافية و الثقافية، فجسّدوها في قصائدهم التي انتسبت إلى الرقة وطبيعتها التي بثت في قصائد شعرائها أناقة فريدة ميزت لفظها بالرقة والعذوبة،ووشت جملها بالبديع والصور المستحدثة من البيئة الغناء، وحلقت بأطياف أرواح العشق التي تغلي في صدور شعرائها بحب الجمال وألق الوجدان، تعانقت هذه الآيات الجمالية بحنو لتشكل الجانب الفني المميز لظاهرة شعر الرقة.

---

(١) م. ن: ص ٤٠٧.

الفصل الرابع
التعقيد والرمزية في شعر الرقة

رأينا أن جمهور الشعر العربي كان يتبدل منتقلاً من جمهور الخاصة إلى جمهور أوسع تطلّب تخفيفاً في القيود المفروضة على «النموذج»، وتسهيلاً للشعر حتى يغدو بمتناول جميع الناس. لكن الشعر السهل، الذي يتقبله جمهور العامة، قد يبدو لبعضهم صادراً عن شاعرية ضعيفة، ولا شك في أن أنصار القديم كانوا يزرون به ويقللون من شأنه، مع أن السهولة لا تتيسر إلا لشاعر موهوب، هذا إذا كان الشعر السهل يتمتع بصفات الجودة والإبداع.

وردّاً على السهولة التي قاربت لغتها الكلام العادي، كما أسلفت، راح الشعراء الكبار، من المجددين يتجهون إلى الارتقاء بشعرهم فوق مستوى العامة ليجعلوه شعراً موجهاً لجمهور الخاصة. وجمهور الخاصة هو جمهور المثقفين الذواقة من الناس، فضلاً عن الملوك والأمراء، وعن علماء اللغة والأدب. ويأتي التعقيد من طريقين: طريق المفردات، وطريق الصور. أما المفردات، فإن لم يعد الشعر بمجمله إلى مفردات الجاهلية، فإن لمحات منها ظلت تتسلل إلى الشعر الجديد، عفوية تارة، وعن قصد تارة أخرى. وقد رأينا الصنوبري، وهو من المجددين المتأخرين (القرن الرابع) يستعير من البادية تعابير وصوراً.

وأكتفي بالإشارة إلى أن لأبي نواس، وهو من زعماء المجددين، قصائد تقليدية مكتملة العناصر[١]، وإلى أن بشار بن برد، وهو من أوائل المتمردين على القديم والموطئين لشعبية الشعر، أنشد في سلم بن قتيبة قصيدة مليئة بالغريب. فسأله عمرو بن العلاء وخلف الأحمر: «ما هذه القصيدة التي أحدثتها في سلم بن قتيبة؟... بلغنا أنك أكثرت فيها من الغريب. فقال: نعم، بلغني أن سلماً يتباصر بالغريب، فأحببتُ أن أورد عليه ما لا يعرفه.»[٢].

أتجاوز إذاً التعقيد في اللغة لأتناول التعقيد في الصورة الذي ينتهي إلى الرمز المتميز بالغموض، وقد يصل فيه إلى الإبهام.

وإذا كان الحديث عن رمز وتعقيد وغموض، فالحديث يتعلق بالفهم، والفهم عملية ذات وجهين: وجه على صلة بالمرسلة التي يطلقها الشاعر فيما ينظم وينشد، ووجه على صلة بالمتلقي الذي تصل إليه المرسلة، يسمعها أو يقرؤها، فتكون محصلة هذه العملية فهماً أو التباساً وغموضاً. لذا سأتناول في هذه الدراسة وجه القراءة لأفصل فيما بعد وجه الإبداع الأدبي.

أولاً: القراءة

تأخذ قراءة النص في هذه الأيام أبعاداً هائلة ويُناط بها دورٌ ما كان ليحلم به قارئ قديم أو ناقد عباسي، وهذا لا ينفي أن القراءة هي القراءة، وأن الدور الذي يُلصق بها في أيامنا كان موجوداً إنما لم تُسلّط الأضواء عليه.

---

(١) وهو القائل، معللاً الصيغة الجاهلية في بعض قصائده:

دعاني إلى وصف الطلولِ مؤمَّرٌ ... تضيق ذراعي أن أردَّ له أمرا

فسمعاً أمير المؤمنين، وطاعةً ... وإن كنتَ قد جشّمتني مركباً وعرا

– للتوسع في الحديث عن ثورة أبي نواس على مقدمة القصيدة ، ينظر في شعر أبي نواس في ضوء النقد القديم والحديث،للدكتور أحمد دهمان، منشورات جامعة البعث ، ١٩٨٣.

(٢) الأغاني:٣/١٨٤.

١- مفهوم القراءة

«إن مجرد مرّ البصر وكرّه على السطور لا تعني قراءة. إنها قراءة، لكن قراءة سطحية لا تحفر في أعماق النص، ولا تستشرف آفاقه»[(١)]. إن مفهوم القراءة الأدبية مرتبط بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة.

٢- مراحل القراءة

والقراءة الأدبية تتم على مراحل:

- مرحلة أولى هي فهم النص.
- مرحلة ثانية هي ربط النص بإطاره البيئي وسياقه التاريخي الخاص.
- ومرحلة ثالثة تكون في التأويل الذي يتجاوز الفهم والتفسير إلى محاورة النص وكاتبه. هنا يلتقي خطابان، خطاب الكاتب وخطاب القارئ. «بقدر ما يقدم النص للقارئ يضفي القارئ على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص...»[(٢)] إن القراءة تكون خاصة بالقارئ بحسب ثقافته ومواهبه التي، من خلالها، يتصدى لعملية الفهم. وهذا نفسه يستتبع أن تتعدد القراءات بعدد القراء... مما يشكل غنى للنص إذا كانت القراءة تحمل له بقدر ما يحمل لها.

٣- دور القراءة

بعد ذلك نتساءل ما هو دور القراءة في شعر الرقة؟،أنا بالطبع لن أحمّل القارئ العباسي عواقب مفهوماتنا النقدية الحديثة. وقد يكون النص في أيامه مفهوماً واضحاً لا يحتاج إلى طول أناة وتفكير وإعادة إنتاج. فإلى الوضوح دعا معظم الأدباء والنقاد القدامى، وباتجاه الوضوح والسهولة وقرب التناول كانت مسيرة الشعر حتى القرن الثاني. لكن الأمر، كما نعرف، لم يبق كذلك. فعندما أخذ الشعر يصعد درجات في سلم التعقيد، أصبحت نظرية القراءة الحديثة قريبة منه. ومع أبي تمام بدأت ملامح الغموض تظهر في الشعر العباسي، وبدأت الاحتجاجات على غموض المعنى من قِبل العامة، وحتى من قبل الخاصة.

---

(١) عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، عدد ٢٧٩، ص ٣٥٣.

(٢) الإبهام في شعر الحداثة (عن إيزر): ص ٣٥٤.

فأبو سعيد الضرير وأبو العميثل الأعرابي، صاحبا عبد الله بن طاهر، القيّمان بأمر خزانة الحكمة بخراسان، وكانا من أعلم الناس بالشعر... قصدهما أبو تمام بقصيدته التي يمدح فيها عبد الله بن طاهر، وأولها:

الطويل

وهـنّ عـوادي يوسـف وصـواحبُهْ فعزمـاً، فقِـدماً أدرك الـنُجْحَ طالبُـهْ

فلما سمعا هذا الابتداء أعرضا عنه... ولما أوصلا إليه الجائزة قالا له: لِمَ تقولُ ما لا يُفهم؟ فقال لهما: لِمَ لا تفهمان ما يُقال؟»(١)

والتعقيد في الصورة الشعرية يفترض حكماً ثقافة أدبية شعرية عند الشاعر، يغرف منها لاوعيه لحظة الإبداع. فهو بحاجة إلى مخزون شعري، أشرت إليه سابقاً، يستحضر الصور التي سبق إليها الشعراءُ، تمتزج وتتداخل، وينجم عنها، إن لم يكن صورة جديدة، فإشارات وتلميحات تشع منها، تكون واضحة في خيال الشاعر في لحظتها، يسجلها ويطلقها لتشكل صدمة للقارئ الذي لا يستطيع التقاطها إلا إذا احتوى ذهنه ولاوعيُه مخزوناً شعرياً شبيهاً بمخزون الشاعر. ولقد جهد الأدباء والنقاد القدامى في تتبع هذه اللمحات وإعادتها إلى أصولها، وسموا ذلك سرقات شعرية. وهي سرقة إذا كانت اللمحة المنقولة واضحة الشبه بالأصل، أما إذا لم تكن كذلك، فهي استلهام وتوارد خواطر حبذهما النقاد شرط أن يكون للصورة الجديدة ملامح تغني القديم وتضيف إليه جديداً. يقول العسكري: «ليس لأحد من أصناف القائلين غنًى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم. ولكن عليهم، إذا أخذوها، أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها. فإذا فعلوا ذلك فهم أحق ممن سبق إليها»(٢).

---

(١) الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري:ص ٢٢.

(٢) كتاب الصناعتين: ١٤٦.

ويعيد الباحثون أسباب التعقيد وما يستتبعه من غموض إلى ثقافة الشاعر النوعية لا الشعرية وحدها. فأبو تمام مثلاً حصل، فضلاً عن المخزون الشعري، على مخزون لغوي، وعلى ثقافة فلسفية وكلامية. والمعروف أن المتصوفة عملوا على ترميز الشعر، فقصدوا نقل المعاني المعروفة لكلمات معينة إلى رموزهم الصوفية خصوصاً في غزلهم المذكر. والفلسفة، حين تدخل الشعر، تسرّب إليه مصطلحات وإشارات تعمى على فكر القارئ العادي. **وإلى جانب** هذا يدخل في ثقافة أبي تمام معرفة بعلم النجوم، واطلاع على أساطير قديمة. وكل ذلك، حين تفاعل في لحظة الإبداع أخرج قولاً صعب على الكثيرين فهمه.

ولا شك في أن هذا النوع من الشعر، المبني على هذا النوع من الثقافة، هو غير الشعر الذي نحا نحو الشعبية، وهو مصنوع لجمهور خاص من المثقفين. وبقي كذلك حتى أيامنا. ولست آت بجديد إذا قلت إن الثقافة التي حصل عليها أبو تمام لم تكن مفصّلة عليه، بل كانت ثقافة العصر. ووجود شاعر ثقفها واستوعبها ونظم عليها، يعني ضمناً وجود جمهور نقلها وتعلمها وحفظها وناقش فيها، وكان له أن يناقش أبا تمام في صحة ما ذهب إليه أو عدم صحته، أي في مدى نجاحه في تحقيق أغراضه، وإرضاء جمهوره هذا. وبذا كان الشعر في فترة ازدهار الرقة الأدبي شعرين، لأن الجمهور جمهوران: جمهور الخاصة الذي يفهم المعقد وقد يُعجب بالغامض، وجمهور معظم الناس الذي شدّ الحركة الشعرية باتجاه البساطة والعفوية والرِّقة.

ثانياً: الإبداع والصورة على طريق الرمز

يجول في الذهن سؤال: إذا كانت المؤثرات البيئية والثقافية ذات تأثير في إبداع الشاعر، هل يعني ذلك أن تأثيرها هذا مباشر، وأنها تتجلى في شعره فيما هو بدور الوسيط؟ والجواب هو: كلا، بالطبع. فالثقافة والتجربة والإطار حامل ينطلق منه الإبداع، والإبداع ليس عملية عقلية، وليس له سلوك واضح، والشاعر أبعد ما يكون عن نقل الواقع وتصوير الحقيقة الموضوعية.

فالشاعر، حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته، وقيمته الشعورية.[١]

يذهب علماء التحليل النفسي إلى أن الإبداع الفني ينطلق من منطقة اللاشعور. وفي هذه المنطقة تاريخ شخصية الفنان بكامله، بجميع تجاربه منذ طفولته وجميع ما تلقي من زجر وتشجيع وتدريب على الامتناع عن هذا السلوك أو ذاك، وفيها جميع ما تلقاه وحفظه من معلومات. فالفنان كما يرى فرويد، ليس وسيطاً حراً بل هو مدفوع بشيطان ولدته قوى اللاشعور المصطرع بعضها مع بعض حول ميراث التجارب المكتسبة.

ويضيف الدكتور يوسف مراد «ليس الإلهام شيئاً خارجياً يتلقاه المبتدع كما يتلقى الهبة، فإن ما ألهم به الشاعر كولريدج هو خلاف ما ألهم به نيوتن عندما رأى التفاحة تسقط على الأرض. فالإلهام يصدر عن الشخص، ولا بد له من تهيئة التربة التي سينبت فيها. فإن أرباب الفن الذين يحدثوننا عن إلهاماتهم الخاطفة ينسون عادة أن يذكروا لنا أبحاثهم السابقة، ومحاولاتهم العديدة، وكل ما قاموا به من القراءات والمشاهدات والتأملات التي تدور حول المشكلة التي تشغل ذهنهم[٢].

والواقع أن أثر الإطار الذي يتم ضمنه الإلهام، يخلق مناخاً خارجياً ينعكس تأثراً نفسياً يقود الإلهام باتجاه معين، فضلاً عن أن ما تلتقطه الحواس من ذلك الإطار، وبخاصة الحاسة البصرية، يشكل المعين الذي يتناول منه الإلهام حجارة ينشئ بها الصورة التي ينتجها.

أقول هذا محاولاً إعادة الأهمية لجو الرقة وما كان فيه من عوامل التأثير التي كان لها فعل متقارب لدى جميع شعراء الرقة. وأثر البيئة في الفنان يتجاوز شخصيته الإنسانية وطبيعته الفنية والثقافية التي يحصلها والمعاني التي يبدعها،

---

(١) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب: ص ٧٠.

(٢) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني: ص ١٧٠.

والكلمات التي يستعملها «ليصل إلى البنية الشكلية والأسلوب، وحتى تركيب الجملة الصرفي والنحوي، كما يقول أورباخ»[١].

إنما من المهم أن أسجل هنا مسلمة وهي أن كل ما قلته عن عناصر تسهم في الإبداع لا أهمية له إن لم توجد الموهبة الطبيعية عند الشاعر، والقدرة على الأداء الفني التي تمكنه من التحدث بلغة غير لغة سائر الناس، والتي بها يتمكن من إدراك مناطق في نفوس الجماهير، يعجز عن الوصول إليها الكلام العادي.

١- التعبير الأدبي والكلام العادي

فيما تقدم الكتابة العلمية الحقائق الخارجية بصورة موضوعية ومؤكدة، فإن الشعر يقدم لنا تصوراً ذهنياً عن الواقع الذي يراه أو يعيشه، لا الواقع نفسه. لذلك فالذي يتداعى في ذهننا عند قراءة الشعر هو الصور الذهنية للأشياء، والفكرة التي ننشئها عنها. ويتم تكوين هذا التصور بطريقين: طريق استخدام الكلام العادي لرسم صورة معدلة عن الواقع أو مختلفة عنه **أو مغايرة** له. والطريق الثانية هو تحميل الكلمات معاني لم تعهدها، وجعلها تؤدي مدلولات جديدة عن طريق الرمز. وسأقوم بعرض سريع للصورة الشعرية في طريقي إلى الوصول للرمز.

٢- الصورة الشعرية

أ- التشبيه

هو أبسط الصور الفنية البلاغية. وعناصره الأربعة معروفة: المشبه، المشبه به، أداة التشبيه ووجه الشبه. فإذا كان التشبيه مكتملاً بوجود عناصره الأربعة كانت الصورة بدائية ساذجة، منقولة حرفياً، ليس فيها شيء من إبداع الشاعر، ولا تحتاج إلى شيء من اجتهاد القارئ. فإذا قلنا: وجهه مستدير كوجه القمر، كان التشبيه معادلة رياضية يتساوى فيها الجزءان، ولم نأتِ بشيء نتيجة هذا القول. ولا يغني حذف أداة التشبيه كبير عناء في التغيير، فلو قلنا أنت قمر

---

(١) Cuvillier, Tome III, p. 1091.

منير بقيت المعادلة قائمة وجميع عناصرها واضحة. وأهم من ذلك بقاء وجه الشبه. فإذا قلنا أنت كالقمر، أو أنت قمر كان على القارئ أن يقدّر وجه الشبه من مجموعة الصفات المعروفة للقمر: استدارة الوجه، البياض، النقاء، الامتناع والبعد، السمو والارتفاع، الظهور والخفاء... يقول الصنوبري في قصيدة رقيّة:

ترى الزَّهر كالحَلْي المصوغ إذا بدا ... يلوح عليه دُرُّه وعقائقُهْ

يحاكي العيونَ ما ترقرقَ دمعُها ... إذا هو جالت في ذُراه رقارقُه[1]

في البيت الأول لم يذكر الشاعر وجه الشبه صراحة. فتشبيه الزهر بالحلي قد يعني الزهو والالتماع، والأشكال البديعة صاغها الخالق، أو الألوان المتناسقة المتنوعة... لكن الشاعر يستدرك، وفي استدراكه يفترض وجه شبه خفي يترك لخيال القارئ تصوره. وهو الدرّ والعقيق في الحلي، يقابل على الزهر قطرات الندى أو بقايا حبات المطر، فيتحول الشبه من الزهر إلى حبات الندى التي تشبه الدرّ والعقيق في شكلها وفي الألوان المعكوسة عليها من الزهر. وبذلك انتقل التشبيه، مع عملية التعقيد هذه، من معادلة بسيطة ساذجة إلى تصور ذهني على القارئ أن يجهد، ولو قليلاً لإدراكه.

أما البيت الثاني فهو تشبيه قريب من التمام: «فيحاكي» هي أداة التشبيه، والمشبَّه هو الزهر والمشبّه به هو العيون، ووجه الشبه هو الالتماع الحاصل في العين مع الدموع، وفي الزهر مع حبات المطر. لكن الخروج على البساطة حاوله الشاعر بتعقيد النموذج. فالمشبه هو الزهر تجول الرقارق في أعلى وريقاته، والمشبه به هو العيون تجول الدموع فيها. والأرقى من ذلك نقل التشبيه من العناصر الجامدة إلى الحركة، وإضفاء روح حية وبعض الرشاقة على الصورة. يقول الصنوبري:

وغُصنٍ على غُصْنٍ تُميّلُهُ الصَّبا ... كما مال إلفٌ نحو إلفٍ يعانقه[2]

---

(١) ديوانه: ص ٢٤٠، وفي البيت الأوّل إقواء.

(٢) ديوان الصنوبري:٤٠٧

فالتشبيه تمثيلي، أي بين صورتين، لا بين عنصرين منفردين: الصورة الأولى غصن يميل على غصن آخر، تدفعه إليه ريح الصَّبا، والصورة المشبه بها هي صورة محب يميل على محبوبه يعانقه. فاللافت في هذا التشبيه المركب، رغم توازي الطرفين والحركتين: غصن على غصن = إلف على إلف، هو التركيز على الحركة بوضع أداة التشبيه أمام فعل «مال»، فغدا هو المشبه به وقابله من ثم حرف الجر على من الجزء الأول، أي المشبه. ولو توقف التشبيه هنا لكانت معادلة شبه فيزيائية، فيها إحساس بالحركة لكن يغلب عليها طابع سلبي. والذي أنقذ التشبيه وارتقى به كما ارتقى بالحركة من السلبية إلى الإحيائية هو فعل يعانقه. فالعناق عملية إنسانية تتم بين محبين، يربطهما رباط عشق ومودة، يميل أحدهما إلى الآخر بحافز عاطفي نفسي، لا بحركة تلقائية. وعن طريق التشبيه انتقلت هذه الإحيائية إلى الغصنين فأصبحا محبوبين، إذا قربتهما الصّبا أحدهما من الآخر تعانقا عناق عاشقين، فدبت فيهما حياة بشرية. وللبحتري من نونيته الرقية:

الكامل

والرقة البيضاء كالخَود التي ... تختال بين نواعمٍ أقرانِ

فكأنما قطَر السحابُ على الثرى ... عِطراً فأذكاه ذُكاء بيانِ[1]

في البيت الأول تشبيه تمثيلي إذ يرسم صورة للرقة البيضاء يشبهها بصورة للفتاة الشابة الجميلة. فطرفا التشبيه موجودان، وأداة التشبيه موجودة. لكن وجه الشبه يتراءى من الكلام ولا يبدو واضحاً، وعلى القارئ اكتشافه من خلال الطريقة الفنية التي استخدمها البحتري، لإخفائه ظاهراً وإظهاره خفياً. وطريقته أنه اختصر صورة المشبه فذكر الرقة البيضاء ولم يضعها في الإطار الذي أراده للتشبيه. فيما وضع المشبه به وهو الخود في ذلك الإطار: هي شابة جميلة بين صواحب لها نواعم مثلها، تزهو بهن وتختال عليهن. ويكون على القارئ أن يستكمل صورة المشبه وهو الرقة في ظرف موازٍ: الرقة البيضاء بين صواحبها الزهور الناعمة

---

(١) ديوان البحتري: ص ٢٣٧٦.

المتنوعة الجمال، تزهو بهن وتختال. فبذا خرج التشبيه من مجرد معادلة إلى تصور ذهني، وإن لم يكن بعيد الغور.

وفي البيت الثاني تشبيه شبه مكتمل العناصر. فالمشبه هو ماء السحاب والمشبه به هو العطر المذاب، ووجه الشبه الرائحة الزكية، وأداة التشبيه هي «كأنما». لكن ما عرضته ببساطة لا يبدو كذلك في بيت البحتري. فعوضاً عن وضع أداة التشبيه بين المشبه والمشبه به وضعها في بدء الكلام، فكأنه دمج بذلك طرفي التشبيه في صورة واحدة: السحاب يقطر عطراً. أما كيف يكون هذا الشبه بين قطر السحاب وماء العطر؟ فذلك يعود إلى أحد سببين: السبب الأول بسيط ومعروف. فالمطر، أينما هطل، حتى على الأرض الرملية أو الترابية، ارتفعت من تلك الأرض أبخرة تحمل «رائحة الأرض» فتبدو هذه الرائحة كأنها جاءت مع المطر. والسبب الثاني، وهو الأبعد، أن المطر يُنبت الزهر، والزهر يتضوع عطراً، إنما بعد زمن. وهكذا نرى أن البحتري ارتقى بالتشبيه إلى نوع من التصور الذهني، سواء بتحوير الطريقة التي يُعرض بها التشبيه عادة، أو بطريقته في إخفاء وجه الشبه مع إظهاره في **آن معاً**.

وفي عرض للتشبيه مماثل لما سبق، يقول أشجع السلمي مخاطباً البليخ:

زهـرت رياضُـك فـي فسـيحٍ زاهـرٍ عَطِـرِ العشـيّ، مُمَسَّـكِ الأذيـالِ

فكـأن فـار المسـكِ يفتُـقُ ريحَـهُ، فـي روضـكَ، الغُـدواتُ والآصـالُ[1]

في البيت الثاني تشبيه يحتوي مجمل العناصر، تقريباً، وهو يتكئ على البيت السابق.

فالمشبه هو عطر الزهرة والمشبه به هو فار المسك، وأداة التشبيه هي «فكأن»، ووجه الشبه هو تضوع الرائحة في العشيّ. وهنا أيضاً بسّطت واقعاً ليس بهذه البساطة. فالمشبه لم يظهر بوضوح في الصورة. ولو أن البيت السابق لم يُذكر، أو فُقد، لكان التشبيه ناقصاً. إنما دلّ عليه بإشارة واضحة ملزمة حرف

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٤٠٧.

الفاء قبل «كأن». فهي تستثمر، في هذا البيت، معنى سبقت إشارة إليه. ولا شك في أن وضع حرف التشبيه في أول المعادلة يكسر شكل المعادلة ويدمج طرفي التشبيه حتى كأنهما طرف واحد. والذي يعيد بعض التوازن إلى الصورة التمثيلية في هذا التشبيه هو «الآصال» أي العشيات المذكورة في هذا **البيت التي تلاقي** العشي في البيت السابق.

هكذا نرى أن التشبيه، على سذاجته وبساطته هو أساس الصورة الشعرية وتكون مهارة الشاعر في الارتقاء به من مجرد معادلة عادية إلى ما يقارب الصورة الذهنية بعمليات تعديل في الشكل أو تقديم وتأخير وحذف في العناصر المكوّنة له.

وأكتفي بهذا القدر من الحديث عن التشبيه في طريقي إلى الرمز.

ب- الاستعارة

رأينا أن حذف وجه الشبه يرتقي بالتشبيه درجة في سلم التصور الذهني. فإذا ما حذفت الأداة ووجه الشبه وأحد الطرفين (أي المشبه أو المشبه به) غدا التشبيه، بجميع عناصره ملخصاً ولو بكلمة. وكان على ذهن القارئ أن يستشرف العناصر المخبوءة. تلك هي الاستعارة. والكلمة المتبقية من التشبيه تحوي معنيي الطرفين، أو معنى جديداً يناسب الطرفين. إنما شرط الاستعارة أن يرافقها في الكلام ما يدل على أي من الطرفين هو المقصود. فرمزية الاستعارة، في النهاية لا إلغاز فيها، ولو أنها تحتاج في فهمها إلى شحذ الذهن، وترقى بذلك فوق التشبيه.

وإذ تختفي، في الاستعارة، عناصر التشبيه كلها ما عدا الكلمة المستعارة تبدو هذه الكلمة كأنها اكتسبت دلالة جديدة غير دلالتها المتعارف عليها، أو كأن هذه الدلالة المعروفة لها أصابها «الانزياح»، وهو التعبير المستخدم في التحليل الحديث، والمقصود به التعديل الذي يصيب الكلمة لتنتقل دلالتها من الإطار العادي إلى الإطار الأدبي. وأساس الانزياح إسقاطات تحصل من محور رأسي يتضمن طرفي التشبيه على محور أفقي يتضمن أوجه الشبه وصفات كل من الطرفين. هذا الإسقاط يحدث تغييراً في العلاقة الأصلية بين الدال والمدلول،

فيتحول المدلول إلى معنى جديد. وقد يكون الإسقاط تراكمياً فتنتقل الدلالة من مستوى إلى مستوى ثانٍ فمستوى ثالث أو أكثر، ويبعد الرابط بين أطراف التشبيه. فيتعقد الأمر ويصعب الاستدلال إلى المعنى المقصود. والواقع أن الرمز، كما سنرى، هو في أقصى هذه العملية.

والملاحظ أن بعض الاستعارات أصبحت ملتصقة بالدلالة الجديدة التي اكتسبتها، وكثر تداولها، بصفتها **معنى مجازياً** لها، كالثعلب بمعنى الماكر المخادع، والأسد بمعنى الشجاع القوي، والاتشاح بالسواد بمعنى الحداد...

يقول الصنوبري، من قصيدة رقية:

الخفيف

فهـو يخفـي تحـت الغلائـل غصـناً وهـو يُبـدي، فـوق الغلائـل، بـدرا[1]

استعار الغصن لما تحت ثياب المحبوب وقصد قَدَّه. حُذف المشبه وأداة التشبيه ووجه الشبه. ودلّت الغلائل التي هي ثياب بشرية، والضمير في يُخفي الذي يعود إلى المحبوب، على أن هنا استعارة ولا يُراد بالغصن معناه الحقيقي المتداول. والدعوة موجهة إلى ذهن القارئ ليكتشف الشبه بين القدّ والغصن. ولذا نبحث بين صفات الغصن ما يمكن أن نصف به القدّ مع إظهاره في مظهر محبّب.

فالغصن عادة مستوٍ ممشوق، والقدّ يُمدحُ بذلك. والغصن ليّن يتلوى ويتثنى مع هبوب النسيم ومع اللمسات، واللين مع التمايل يُستحب لقوام المحبوب. فجميع هذه الصفات تتضمنها الاستعارة، وتضفي مسحة جمالية على الموصوف، وتحدث بصورة أبلغ من أية صورة أخرى. أما القمر فيختص عادة بالوجه في التشبيه. والوجه هو الذي يبدو فوق الثياب، وقد استعار له البدر. ولنا أن نختار صفات البدر التي تناسب الوجه لنعدها وجه الشبه. لقد اختار القمر بدراً، والبدر هو قمر بتمامه، كامل الاستدارة. والقمر أبيض وبياض وجه المحبوب مستحب لأنه دلالة على رفاهه وصونه بعيداً عن عيون الناس وعن أشعة الشمس. ويكون هذا ممكناً

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٢٤٠ وفي البيت الأول إقواء

لبنات الطبقة الشريفة اللواتي يُخدَمن ولا يكن مجبرات على خدمة أنفسهن أو غيرهن، وبذا يبقين بعيدات عن عين الشمس. والبدر جميل في عليائه، أنِفٌ شامخ، بعيد المنال. فأي هذه المعاني قصد إليها الشاعر؟ لا ندري ولعله قصد إليها كلها والى سواها.

والى هاتين الاستعارتين سبق أشجع السلمي في قصيدة له رقية:

الكامل

يصف القضيبُ على الكثيب قوامها ولهـا مـن البـدر المنيـر مثـالُ[1]

ولئن كفانا أشجع مؤونة الكد الذهني للبحث عن الشبه بين وجهها والقمر، فذكر النور، فالقمر منير، كوجهها المشرق، فإنه لجأ إلى بعض التعقيد بنقله الاستعارة من المشبه إلى المشبه به. فهو لم يستعر القمر ليشبه به وجهها بل استعار وجهها ليكون البدر مثالاً له في إشراقه وإضاءته. وكذلك فعل حين استعار قدّها للقضيب، وجعل القضيب يحاكيه، متحدثاً عنه، ممثلاً له، فكأن من يرى القضيب منتصباً على الكثيب العالي يرى قوامها الممشوق البارز الطول. وقد حاول أشجع، في عملية القلب هذه أن يبرز فتاته تحفة صنعها الخالق ثم راح يصوغ باقي المخلوقات الجميلة على مثالها. ولئن كان في ذلك مبالغة فهي مبالغة خفية ولطيفة في آن، وفي ذلك خروج بالتشبيه عن وتيرته المبتذلة.

ويتجلى إبداع البحتري، في نونيته الرقية، في أنواع مميزة من الاستعارات. من ذلك قوله:

الكامل

وزكـت معـالمُ ديـر زكّـى بعـد أن وسـمت يـدُ الوسـميِّ كـلّ مكـانِ

بعـرائسٍ نُضْـرِ الغلائـلِ ترتمـي بنـواظرٍ نُجـلٍ مـن العِقبـانِ[2]

فإذا كان الزكاء بمعنى النمو والإيناع فالمعالم لا تنمو إنما ينمو ما فيها من زهر وشجر، فيكون استخدم الفعل زكت على سبيل المجاز من باب إعطاء

---

(١) الأوراق: ص ١٠٧.

(٢) ديوان البحتري: ص ٢٣٧٧.

الكل صفة من الجزء أو من الأداة. وإذا كان الوسميّ هو مطر أول الربيع فقد شبّهه بصانع علامات أو رسّام فاستعار منه يده الماهرة، ورشّح الاستعارة بالتوسع في ذكر عمل المستعار منه إذ جعل اليد ترسم العلامات في كل مكان.

وفي البيت الثاني تابع الترشيح بوصف تلك العلامات، وجاء الوصف تشبيهاً بطريق الاستعارة. شبّه الأزهار التي رسمتها يد الوسمي بالعرائس. ولا شك في أن وجه الشبه، الذي حُذف مع المشبه به وأداة التشبيه في الاستعارة، هو النضارة والزهو والتبرج بمختلف ألوان الزينة، ولبس الثوب الطويل الفضفاض. ونرى البحتري يسعى إلى ترشيح الاستعارة الجديدة بلوازمها. فبدت الزهور عرائس وقد لبست الغلائل الطويلة الفضفاضة النضرة، ونضارتها هي خضرة أوراقها اليانعة. إلا أن استعارة العرائس للأزهار ليس مجرد استعارة، لكنه أيضاً أنسنة، فالعرائس نساء بشرية يتحركن، يزهين، يحسسن، يتنافسن ويتحاسدن ويتراشقن بأنظار حادة من عيونهن الواسعة. هكذا غدت الاستعارة المرشحة استعارة تمثيلية طرفاها صورتان: صورة الأزهار لبست نضارة الربيع وتفتحت عن أكمام مختلفة الألوان، متنوعة الجمال والصورة المقابلة صورة العرائس لبسن ثياب العرس الفضفاضة الزاهية الألوان وتبرّجن بكل ما يزيد الحسن طلاوة والنضارة رونقاً.

لكن البحتري لم يكتف بالأنسنة مقتصراً في الاستعارة على مظاهر خارجية سطحية، بل عمد إلى الإحيائية، وراح يبرز المشاعر ويحرّك الأهواء. فالعرائس، شأن كل نساء، إذا اجتمعن وهنّ زاهيات بلباسهن وتبرجهن، لا بد من أن تغمرهن أحاسيس الغيرة والغبطة، إن لم نقل الحسد، ويظهر ذلك في عيونهن نظرات يتراشقن بها كنظرات العُقاب المعروفة بحدتها. ونلفت إلى البلاغة المعبرة والغنى في فعل «ترتمي».

ومع أن هذه الصورة متداخلة مركبة، فهي تأتي عند البحتري أقرب إلى العفوية منها إلى الصناعة المقصودة، وهي تتناول ملامح مفهومة لا تحتاج إلى منطق أو غوص على المعاني لفهمها.

ومع أن الاستعارات لا تحصى في ما ذكرته من شعر الرقة، فأنا لن أتوقف عندها أكثر مما فعلت، فقد كان هدفي سوق نموذج منها في طريقي إلى الحديث عن الرمز. ولأن انطلاقتي كانت من التشبيه، ومحاولتي كانت في متابعته متطوراً إلى استعارة فما بعدها، فلن أعرض للمجاز الذي لا يقوم على تشبيه، والعلاقة فيه بين الطرفين أساسها إما المجاورة وإما السببية وإما التبعية وإما الهدف أو أي شيء آخر، إنما لا بد من التوقف عند الكناية.

ج- الكناية في شعر الرقة

إذا كانت اللفظة تطلق فتدل على غير معنى واحد يكون استعمالها في أحد سبيلين: إما ألا يجوز في استخدامها أن يُقصد المعنى الأصلي، مع وجود رابط شبه بين المعنيين فتكون الاستعارة ويكون في الكلام ما يعلّل هذا الاستخدام، وإما أن يجوز في استخدامها أن يقصد المعنى الأصلي أو المعنى الآخر فتكون الكناية. فالكناية نقيض التصريح، وهي وسيلة لقول شيء يقبل ظاهراً مع قصد إلى شيء آخر. ويمكن أن تستخدم الكناية في المدح كما يمكن أن تستخدم في الذم بأسلوب مبطن.

وكما رأينا في الاستعارة اشتهرت بعض الكنايات حتى غدت من معاني بعض التعابير على سبيل المجاز. فيقال مثلاً: «مجامع الأضغان» كناية عن القلب، و«مكامن القلب» كناية عن الأسرار، و«طول اليد» كناية عن السلطة والنفوذ، و«قوة الظهر» كناية عن الاقتدار، و«بسط اليد» كناية عن السماح والعطاء. وإذا كانت العلاقة بين المعنيين في الاستعارة لها وجه شَبَه، فالعلاقة بين المعنيين في الكناية هي نوع من المطابقة أو التقارب الذهني أو العملي أو الإلزامي. فالكناية ببسط اليد عن العطاء أساسها أن العطاء المادي يكون بضم الشيء المعطى في قبضة اليد ثم بسطها عند نقله إلى المعطى إليه. وهكذا نجد هنا مفهوم الانزياح الذي سبق الحديث عنه في أتم أشكاله. والجدير بالذكر أن عمليات الانزياح قد تتراكم في الكناية كاستخدام «كثير الرماد» للمضياف، وهي كناية بعيدة غير صريحة، بعكس قولنا في بسط الكف. ذاك أن كثرة الرماد

كناية عن كثرة النار وهذا الانزياح الأول، وكثرة النار كناية عن كثرة الطبخ وهذا هو الانزياح الثاني، وكثرة الطبائخ إنما تكون لكثرة الأضياف وهذا هو الانزياح الثالث. وأشير إلى أن تراكم الانزياحات قد يؤدي إلى غموض الدلالة، فتكون القفزة من الكناية إلى الرمز.

يقول أشجع السلمي من قصيدة له رقية، واصفاً فتاته:

الكامل

حتـــى إذا............ ...

وتسـرّعت فيهـا سُـلافةُ لـذةٍ ... قـد جـال فيهـا البـاردُ السَّلسـالُ

كشـفت قنـاع السـرِّ، دون حـديثها ... وتكلمـت بلسـانها الجِـريالُ

كسـت الحداثـةُ طرفَهـا ولسـانَها ... خمـراً ومـاءُ شـبابها مُختـالُ[1]

السلافة هي الخالص من كل شيء يكنى بها عن الخمر الخالصة. وسلافة لذة مقلوبة عن لذة سُلافة. وتسرعت فيها أي دبّت فيها بسرعة. فالصورة المرسومة هي صورة هذه الحسناء تشرب الخمر الخالصة، فتنتشي وينتشر فيها الإحساس باللذة أو النشوة بسرعة. إنما الخمر التي شربتها الحسناء، كانت خالصة لكنها لم تكن صرفاً، بل داخلها واختلط بها السلسالُ البارد. والسلسال هو السهل، الهيّن سريانه. وغدا السلسال كناية عن الماء العذب الذي يسهل مروره في الحلق.

وقناع السر، في البيت الثاني، هو الحاجز الذي يقبع السر خلفه ويمتنع على الإفشاء. فهو كناية عن الصمت والتحفظ في الحديث. فلما دبت فيها نشوة الخمر سقط القناع، فخرجت عن صمتها وكشفت السر المخبوء. فلم يعد العقل والإرادة يتكلمان بلسانها ويضبطانه، بل غدا كلامها صادراً عن الجريال. والجريال صبغ أحمر، يستعار للخمر إذ يجمع بينهما احمرار اللون. وفي البيت الثالث استعار الخمر أو فعل الخمر لفعل الطرف وفعل الفم، ووجه الشبه بين الجميع

---

(١) الأوراق: ص ١٠٧.

هو السكر. فالخمرُ تسكر فيذوب شاربها، وطرف الحسناء يسكر الناظر إليه، أي تقع نظرتها التي تند عن الجفن الناعس والعين الحوراء في قلب الناظر فيذوب في نشوة شبيهة بالنشوة يحس بها شارب الخمر. ولسانها يقطر منه ريقها العذب، لا يتمالك من يرتشفه من أن يذوب سكران. وماء الشباب هو الحسن، حسن الشباب وصفاؤه، يترقرق ويتراقص في وجه الشابة الحسناء. ويرتقي أشجع بالحسن، فيجرد منه، بطريق الأنسنة، فتىً مغروراً معجباً بنفسه يتمايل في حركته زهواً وتعالياً. ولعل هذا الزهو هو الحاجز الذي كان يفصل بين الشاعر والفتاة، هذا الحاجز هو القناع الذي سقط حين عملت فيها الخمر الحقيقية.

ويقول البحتري من قصيدته في الصالحية، واصفاً الخمر:

الكامل

من قهوةٍ تُنسي الهمومَ وتبعث الشْـ ـشَوقَ الذي قد ضلَّ في الأحشاء

يخفي الزجاجةَ لونُها فكأنها في الكفّ قائمةٌ بغير إناء[1]

القهوة هي الخمر. وتنسي الهموم كناية عن تخديرها العقل الواعي، وهو مركز التفكير وميزان الأمور، وتقدير الأوضاع حَسَنها وسيئها، ومن ثم حمل همومها. وهي، إذ تخدر العقل الواعي تسمح للعقل اللاواعي بالانفلات من عقال رقابة الوعي، واللاوعي هو مركز الغرائز والرغبات. وهذا يهيئ لتفسير الشطر الثاني. فالشوق هنا كناية عن الرغبات المكبوتة، عن النشوة والشهوة اللتين تُدفعان في دروب التجاهل لعدم توافر الظروف الملائمة لتحقيقهما. وضلّ هنا بمعنى لم يعرف الطريق للظهور، وكنى بها عن الكبت الذي يمارسه العقل الواعي على الرغبات. والأحشاء هي المنطقة الداخلية غير المحددة في جسد الإنسان كنى بها عن السريرة ومجاهل النفس حيث المشاعر تظهر أو تُكبت. فالخمر إذن تمارس التخدير على العقل الواعي فلا يعود بمارس التفكير في الأمور الجدية وهموم الحياة، فتختفي هذه الهموم من الفكر فيما ينشط اللاوعي مستدعياً الرغبات المكبوتة في أعماق النفس ليبعثها إلى واجهة الأحاسيس.

---

(١) ديوان البحتري: ص ٦.

وفي البيت الثاني معنى مبتكر أوحى به لأشجع النوع الفاخر لزجاجة الخمر. فالزجاجة في غاية الصفاء والشفافية لا تخفي شيئاً مما بداخلها، ويخفيها ما بداخلها إذا كان من لون قوي كالخمر. فإخفاء لون الخمر للزجاجة كناية عن شفافيتها وصفائها، ويوحي ذلك إليه بتشبيه تمثيلي، طرفه الأول كف الساقي تحمل الزجاجة والخمر في داخلها والطرف الثاني خمر قائمة وحدها في كف الساقي بلا وعاء.

يقول الصنوبري في وصف وجه من وجوه الحياة في الرقة:

الخفيف

وإذا مـا الريـاض جـاد عليهـا الــ	**ــقَطْرُ جـادتْ بهـا علينـا العُقـارُ**
عـاتقٌ فـي الـدنانِ، بكـرٌ، أدارتـْ	**ـــها علينـــا عواتـــقٌ أبكـــارُ**
كـــلُّ مجدولــــةٍ يجـــولُ وشــــاحا	**نِ علـى خصـرها ويَشـجى السـوارُ**
يُقطفُ الياسمينُ من جسمها الرَّطْـ	**ـبِ ويُجنـى مـن خـدّها الجُلَّنـارُ(١)**

في البيت الأول يحاول أن يثبت، عن طريق عملية انزياح متراكم، أن السحاب يعطينا الخمر. هذه الرمزية مبتذلة لأنها معروفة متداولة. فالقطر يسقي الرياض، وماؤه ينبت الزهر والثمار، ومن الثمار العنب، والعنب يُعصر فيصبح خمراً، والخمر توضع في الدنان وتعتق فتكون عقاراً. وفي عجز البيت محاولة تعقيد قد يكون وزن الشعر سببها أو قد تكون مقصودة؛ فجادت يقصد بها الرياض، في حين ضمير الهاء في «بها» يعود إلى العقار. فإذا رددنا الكلام إلى سويته، ووضعنا العقار في مكانها الطبيعي مكان الهاء لأن الضمير لا يسبق المضمر منه، كانت الجملة كالتالي: «جادت بالعقار علينا»، هنا مجاز فالرياض لا تعطي عقاراً إنما تعطي شجراً يحمل ثمراً يتحول في النهاية إلى عقار. فالمجاز هنا من باب تسمية الشيء باسم ما يصير إليه.

(١) ديوان الصنوبري: ص ٧٧.

في البيت الثاني يكني عن الخمر بـ«عاتق في الدنان» أي القديمة فيها. وهي كناية واضحة لأنها أيضاً معروفة متداولة. وكنى بالبكر عن الدن الذي لم تستخرج منه الخمر من قبل، لأن أخذ الخمر من الدن يكون عادة ببزله بإحداث شق فيه تتدفق منه، وهي عملية شبيهة بفض البكارة، وكثيراً ما استخدم تعبير فضّ البكارة لها. وفي نقل البكارة من الدن إلى العقار التي في داخله نوع من المجاز إنما البعيد عن أي غموض. وفي الشطر الثاني جناس ناقص بين عاتق في الصدر وعواتق في العجز. والعواتق جمع عاتق، إنما هي هنا الشابة أول ما تدرك، البكر التي لم يسبق لها الزواج، كنى بها عن الساقيات. وكأن الصنوبري قصد إلى رسم صورتين متعادلتين: في الصدر عاتق بكر وفي العجز عاتق بكر، الأولى خمر في دن لم يُبزل وفي العجز صبية شابة بكر لم تتزوج. والبكر الثانية تحمل البكر الأولى وتطوف بها على الندمان.

في البيت الثالث متابعة لوصف العاتق البكر، فهي مجدولة، من فعل جدل الظبي أو الولد إذا قوي وتبع أمه. فالمجدولة: كناية عن الصبية القوية الحسنة الخلقة. وهي ممتلئة، يظهر الامتلاء في أطرافها إذ يغص السوار على ساعدها، كناية عن امتلاء الساعد. وهي، على امتلائها يجول الوشاحان على خصرها، أي لا يستقران وتلك كناية عن دقة الخصر. وبذلك تحقق هذه الساقية الشابية المثالية الجمالية للأنثى العربية: امتلاء في الجسم، كبر في العجيزة، وهَيَف في الخصر.

وفي البيت الرابع متابعة لوصف الساقية الشابة مع تركيز على الألوان، فالياسمين معروف بالبياض الناصع والرقة التي تقارب الشفافية، استعار له جسد الشابة. فجسمها الأبيض النقي يشبهه الياسمين، ويؤخذ منه. والجلّنار هو زهر الرمان، لا يغيب عن أحد لونه الأحمر اللطيف. استعار له خد الصبية فالخد هو الأصل في اللون الأحمر، والجلنار يشبهه ويؤخذ منه.

هناك محاولة من الصنوبري للخروج بهذه الصور المألوفة عن رتابتها عن طريق بعض الإحيائية، مضفياً على الجوامد نوعاً من الحياة، وإن كانت عملية ساذجة. فاستخدام الفعل «جاد» فيه حياة وأنسنة لأن الجود من عمل البشر.

والوشاح «يجول» على الخصر، كأن حركته بإرادته، كمن هو حيّ يريد، والسوار «يشجى» ويشجى: يصيبه الهم والحزن أو الضيق، فكأن امتلاء الساعد يضغط على السوار (لا العكس) فيشعر بالضيق والهم؛ والياسمين «يُقطف» من جسمها الرطب، والجلنار «يجنى» من خدها، فكأن جسم الفتاة غدا شجرة تزهر وتحمل الثمار فيقطف الزهر منها ويُجنى الثمر.

وقال الصنوبري يصف حاله من العجز عن اللهو بعد بلوغه الخمسين:

الوافر

وكــان اللهــو عنــدي كــابنِ أمــي فصـــرنا، بعـــد ذاك، لعِلَّتـــين[1]

ابن أمي هو أخي، وكنى به عن الألفة والمحبة؛ والعلة هي زوجة الأب، فصرنا لعلتين أي لولدين من زوجتي أب، وكنى به عن التباعد والبغض. فقبل الخمسين كان اللهو يألفه ويأنس إليه، وبعد الخمسين غدا اللهو يبغضه ويبتعد عنه.

ثالثاً: الرمزية في شعر الرقة

١- مفهوم الرمز

في الصور البديعية جميعها يوجد طرفان للصورة يكون بينهما إما معادلة كاملة أو معادلة ناقصة أو رابط ظاهر أو خيط رفيع واهٍ أو حتى خفي، وذلك يقودنا إلى المعنى المقصود بسهولة أو ببعض الصعوبة. لكننا، حين نقف أمام الصورة نتساءل: ما هو المقصود؟ ونفترض الفروض ونضع الاحتمالات، فنحن حينذاك أمام رمز.

فالصورة الرمزية، قد تنطلق في أساسها، أي في مخيلة الشاعر، من معادلة أو علاقة معروفة، إنما يصيبها عدد من الانزياحات يباعد بين طرفي المعادلة، بعد أن يختفي أحدهما، فيسبح الطرف الآخر في المطلق ويصعب

---

(١) م. س: ص ٤٩٤.

التقاطه، ويصعب أكثر إيجاد طرفه الخفي، ويغدو الرمز نوعاً من الإلغاز. هذا مفهوم للرمز بصورة عامة.

ويعيد الأبشيهي الرمز إلى الكناية، على أنه أبعد منها وأدل على الفصاحة والذكاء.[١]

وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في دراستي الكناية. وفي تعريف للرمز يكتب جي روشيه: «الرمز شيء يذكّر بشيء آخر، أو يأخذ مكانه، فتمثال يذكّر رمزياً بشخص أو بحدث ما... والكلمة تمثل رمزياً شيئاً يمكنها أن تستحضره من دون أن يكون الوجود المادي لهذا الشيء ضرورياً.»[٢] أما الرمز في الإبداع الأدبي فهو استخدام للكلمة في غير دلالتها العادية لتدل على أخرى عن طريق التصور، أو الحدس، أو الانطباع النفسي، أو بإلماحها إلى فكرة مجردة أو تفصيل أسطوري...

بذلك يكون الرمز على درجات: في أولاها الرمز الذي لا يبعد كثيراً عن المرموز إليه ويمكن فهمه مع بعض الثقافة وإجهاد الذهن، وفي آخرها اللغز الذي يصعب حله. إنما اللغز له اتجاه واضح للتفسير، متى عُرف لا يحتمل تفسيراً سواه، فيما الرمز قد يصل إلى الغموض والإبهام، ولا يكون في انتظاره تفسير محدود، ويكون لكل قارئ فهمه بحسب حدسه وثقافته وإمكانات خياله. وهذا الرمز هو الذي تدور حوله فكرة المدرسة الرمزية في الشعر. ومع أن هذه المدرسة أوروبية الأصل، فقد تسربت إلى أدبنا العربي وهام بها جيل الشعراء المحدثين. إنما لا يمكن البحث عن جذور لها في الشعر العربي القديم. ومع ذلك فقد عرض لنا في شعر الرقة تعابير وصوراً رمزية لا تبلغ مستوى الرمز في الأدب الحديث، ولا تغرق إغراقه في الغموض والإبهام، والى ذلك استشعرت بعض مبادئ المدرسة الرمزية مطبَّقة بصورة عفوية في شعر الرقة، وأشير إلى كل ذلك في حينه.

---

(١) المستطرف: ٤٥/١.

(٢) Guy Rocher , L'action Sociale, p 89.

٢- رموز رقيّة

إذا لم يكن الرمز تطويراً للتشبيه ولا إغراقاً في الكناية والمجاز (وكلاهما من طبيعة رمزية) فما هو الرمز الذي أبحث عنه في شعر الرقة؟

أنا عندما أقول «رمزاً» ففي التصور دال ومدلول عليه، والغالب أن يكون الدال هو العبارة التي تحمل الرمز، فيما يكون المدلول عليه هو **الخفي الذي** يكون علينا اكتشافه. ولما كنت قد نفيت عن طرفي الرمز أي ارتباط تشبيهي ولو بخيط خفي، فإن البحث عن هذا الخفي ليس له اتجاه واحد، وأنا أمامه أتساءل: هل المقصود هذا أو هذا أو هذا؟ فإذا سار الاجتهاد في اتجاه واحد أكيد نكون أمام كناية أو مجاز. وحين لا يكون الاتجاه واحداً واضحاً، فأنا أمام رمز، ولو لم يصعب كثيراً فهمه من السياق.

يقول الصنوبري في قصيدة رقية:

الخفيف

يــا جبانـــاً، علـــى الصـــدود تجـــرّا ســـاءني طرفُـــكَ الســـقيم وسَـــرّا[1]

في البيت غير معنى أقف عنده متسائلاً: ماذا يقصد الشاعر؟ فماذا يقصد بـ«جباناً» ينعت به المحبوب؟ هل جاء بها فقط للمطابقة مع «تجرّا»؟ أو هو يقصد تقاعساً من المحبوب عن فعل شيء معين؟ ما هو؟ وإذا كان الصدود يناسب «تجرّا» فهل «الوصل» يناسب «جباناً» فيكون الجبن عن الوصال هو المقصود؟ والغموض الأكبر في عجز البيت فكيف يسيء الطرف السقيم ويَسُرّ؟ الطرف الناعس يصيب القلب بمشاعر التعلق والحب، هل هذا الشعور يسيء؟ أو هو يَسُرّ؟ إذا كان المحبوب معتمداً الصدود، فالشعور يسيء طبعاً، إنما كيف يَسُرّ في الوقت نفسه؟ لا تفسير إلا بأن المحب قد يعذبه المحبوب، ويلذ له العذاب إذا جاء من المحبوب. وهذا نستشفه من البيت التالي:

جــاذَبَ الخصــرَ ردفُــه إنَّ مــن أحــ ســَنِ شــيءٍ: ردفٌ يجـاذبُ خصـرا[1]

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٢٤.

فما المقصود من هذه الحركة بين الردف والخصر؟ كيف يجاذب الردفُ الخصر؟ وما أهمية هذه الحركة حتى يصفها الشاعر ويحمدها؟ إلامَ ترمز؟

لا شك في أن تغليب الردف في الحركة على الخصر يعني أن له الدور الأول فيها، لماذا؟ لأنه ردف كبير من عجيزة ضخمة، وهو محبب عند العرب القدماء. والخصر الذي يخضع لحركة الردف الضخم هو خصر نحيل، أهيف، وذلك أيضاً من ملامح الجمال التي يحبها الرجل في المرأة. وهذا يفسر إعجابه الظاهر في عجز البيت.

ويقول الصنوبري في دعوته صديقاً إلى وليمة. معدّداً ما هيأ فيها من ألوان الطعام ولوازم الضيافة:

الوافر

ومــــا ينــــأى حَــــروريٌّ إذا مــــا جلسنا، إن عزمتَ، على حروري[٢]

في البيت حذف أداة ربط هي الباء «ينأى بحروري» وهذا النوع من الحذف شائع في القصيدة الرمزية الحديثة، بل هي من أسس هذه المدرسة لأنه من عوامل خلق الإبهام. وفي البيت تقديم وتأخير. فلو أعدنا ترتيبه وفق المعنى المتخايل لنا لكان: وعندنا ما لو جلسنا وعزمنا حرورياً لمشاركتنا جلستنا لنأى به وجعله يبتعد. فما هو هذا الذي ينأى بالحروري عن المجلس؟

لنفهم هذه الرمزية يجب أن نعرف شيئاً عن الحروري. الحروري من الخوارج المتشددين الذين يكفّرون مرتكب الكبائر. ومن الكبائر شرب الخمر. وهذا يجعلني أعتقد أن المجلس الذي ينأى بالحروري عنه هو مجلس شراب.

وفي القصيدة نفسها يقول الصنوبري واصفاً حسناءه:

الكامل

غَــــدْفَى العيـــونِ مـــن احـــورا رٍ، والخـــدودِ مـــن احمـــرارِ

---

(١) م. ن: ص ٥٣.

(٢) م. س: ص ٥٥.

غدفى تأتي من فعل أغدف أي أسدل الستار، فغدفى: مُسدلٌ عليها ستار. والحديث عن ستارين، ستار احورار تُرى العينانِ من خلاله شديدٌ بياضهما، شديدٌ سوادهما؛ وستار احمرار أمام الخدين.والحمرة قد تمثّل الشباب وتدفق الحيوية، وقد ترمز إلى البشرة البيضاء النقية حين تمتلئ صحة، وهناك حمرة تعلو الخدود من خجل محبب. والسؤال لماذا ابتدع الصنوبري فكرة الستارة؟ إن قيمة الاحورار في العين والاحمرار في الخد أن يكونا أصيلين، ومن الخلقة والطبيعة، فيما تعطى فكرة الستار معنى الجلب والتصنع. فهل أراد وصف الحسناء بالتبرج فيكون احورار العينين من الكحل واحمرار الخدين من الطلاء؟ في هذه الحال لا يكون الكلام إطراء بل هو أقرب إلى الذم. أم أنه قصد نعت الاحورار والاحمرار بالخروج عن المالوف في شدة وضوحهما فكأنهما مضافان إلى ما منحته الطبيعة للعينين وللخدين؟

وللصنوبري أيضاً في وصف الرياض وهي ترتدي ملاءة حسنها:

الخفيف

وحلـــيٍّ ســـوى الحُلـــيِّ وأشـــيا ءَ مــن النبــتِ زدنَ فــي الأشــياء[(١)]

ما هذه الأشياء وتلك الأشياء؟ لِمَ هذه التعمية؟ هل عجز الشاعر عن وصف الأزهار والثمار؟ لعله لم يعد يرضى بتسمية ألوان الجمال فالتسمية تحدّد، والتحديد يضغط قيمة الموصوف. فكل الصفات وجميع المسميات لم تعد تستطيع التعبير عما يحس ويرى، عما يتصوره في خياله المبدع، فلجأ إلى الإيهام. إن كلمة أشياء واسعة المدى، وهي، باتساع مداها تستوعب من المقاصد بلا حدود. وقد عمد الشاعر إلى التخصيص لإبقاء التيقظ في خيال القارئ، المدعو إلى التحرك والتصور وملء الفراغ. فجعل الأشياء من النبت،مما كان يذكر ويعدد ولم يستطع الإحاطة به. أما الأشياء الثانية فبقيت مطلقة. فإذا رمز بالأشياء الأولى إلى أجمل ما في النبات، فإن الأشياء الثانية

---

(١) م. س: ص ٤٤٧.

ترمز إلى أجمل ما في الوجود، فتكون الأزهار الجميلة، وهي حلي من نوع آخر غير الحلي المعروفة، زادت الأشياء الجميلة في الوجود.

ويمكن فهم المعنى بصورة مغايرة قليلاً: فالرياض اكتست أنواعاً من الحلي والجواهر، غير ما هو معروف في عالم الحلي، فأضافت حلي الرياض أنواعاً جديدة من الجمال إلى ذلك العالم.

يقول البحتري في قصيدة رقية، متحدثاً عن المطر وعلاقة الأرض بالسماء بخصوص هذا المطر:

فكأنّ دَيناً للسماء على الثرى	**سلفاً قديماً حلّ في نيسانِ**
ظل السحابُ سفيرَها وسفيرَهُ	**ويقودُها عينان ينسجمانِ**
منحته، وهي شجيّةٌ، ببكائها،	**ووفى بضَحْكِ الموثَقِ الجَذْلانِ**[(١)]

ما هو هذا الدين الذي للسماء؟ وكيف استحق على الثرى، ومنذ متى كان هذا الدين الذي يصفه بأنه سالف قديم في الزمان؟ هل يشير الشاعر إلى زمن الخلق حين فُطرت الأرض فوضع فيها الخالق هذه الأمانة: أن تزهر في نيسان، والسماء كثيراً ما تستخدم مرادفا للخالق؟ ربما هنا ينقل الشاعر صورة من حياة البشر: ليس كل من عليه دين يفي به في موعده، فكثيراً ما يحتاج الوفاء إلى مطالبة ووساطات، وسفارات إذا كان طرفا الدين بعيدين بعد السماء من الأرض.فكان السحاب سفير السماء وسفير الأرض. والرمزية هنا غير بعيدة. فالسحاب يتكون من الأبخرة المتصاعدة من الأرض كما قلت، وهو سفير السماء، لأنه لا يلبث أن يهطل مطراً يعود إلى الأرض، أو يتساقط دموعاً من عيني السماء.

وفي البيت الثالث رمزية خفيفة. فالسماء تمنح الثرى دموعها. وهي، حين تفعل، تكون حزينة شاكية. والرمزية هنا واضحة. فالمطر حين يحدث، تكون السماء قاتمة، عابقة بالضباب، وهذا أوضح رمز للضيق والحزن. أما الثرى

---

(١) ديوان البحتري: ص ٢٣٧٩.

فوفى بدينه وأخرج من أحشائه الأزهار تزهو بألوانها وعطورها، فهي رمز واضح للفرح والمرح والنشوة. فكان ضحك هذا الموثوق في عهده، الفرح والمرح، هو الوفاء للدين.

ويقول أشجع السلمي في قصيدته التي يصف فيها البليخ والحياة في رياضه:

ولـــرُبّ لابســـةٍ قنـــاعَ تحيـــةٍ   حـوراءَ، تخطـب حُسـنها الآمـال[1]

عجز هذا البيت مفهوم، وفيه تجسيد وأنسنة، فالحسن تجسد وغدا محط الأنظار تهفو إليه وتريد التقرب منه. والآمال تجسدت واتخذت مشاعر إنسانية تميل إلى الحسن وتطمح إلى خطب ودّه. إنما اللغز هو في الصدر: ما هو قناع التحية؟ وما دوره في المعنى المقصود؟ القناع يستخدم للستر ولتجميل القبيح وقد يكون للتهويل. وإذا كان للقناع شكل أو رسم فهو يمثل شيئاً ثابتاً كأن يكون وجه أسد أو أرنب أو حتى وجه شمس أو قمر، لكن كيف يمثل القناع شيئاً لا وجود ثابت له كالتحية؟ ولو أراد القناع أن يمثلها فكيف يكون ذلك القناع؟ ليس هناك من احتمال في جميع ما قدمت. والحل الوحيد أن أخرج من التحية نفسها إلى أدواتها. فحين أحيي الآخرين أهش لهم وأبتسم وأظهر الفرح بلقياهم. وكل هذه التعابير تظهر على الوجه، ولعل الشاعر يقصدها في حديثه عن القناع. فإذا كان الأمر كذلك يكون قصده وصفها بالبشاشة والبسمة بصورة دائمة لأن القناع ثابت لا تتغير ملامحه. فالمحبوبة الموصوفة لا تراها باسمة مرة عابسة أخرى، بل هي في ابتسام دائم.

وألتقط هذه الصورة للصنوبري في خمر من نوع خاص، خمر مصنوعة من عسل وماء الورد. هل هي خمر فعلية أم شراب؟ لو خُمّر العسل **حتى** غدا خمراً، فهل العسل هنا مخمر؟ يبدو ذلك لكنه لا يعتق لأنه يشير إليها بقوله:

الوافر

قصـــير عمرهـــا يفضـــى النـــدامى   بـــدرَّتها إلـــى عُمُـــرٍ قصـــيرِ[1]

---

(١) الأوراق: ص ١٠٧.

والغريب أن الشاعر هنا يتخلى عن الخمر المعروفة، التي تيمته وتيمت الشعراء قبله وبعده فتغنوا بها، طعماً ولوناً، وتأثيراً وجواً، وينطلق في التغني «ببنت الورد» هذه، الصبية الفتية التي لم يمض على صنعها شهران، يفضلها على خمر الفرس مزرياً ً بها، قائلاً:

لهـــا طعمـــان مـــن عســـل جنـــي ومـــاءِ الـــوردِ، لا زفـــتٍ وقيـــرِ [٢]

ويلفتني في هذا البيت المقابلة بين العسل وماء الورد من جهة والزفت والقير من جهة أخرى، ولا سبيل إلى المقارنة في المعاني العادية للكلمات. فالزفت والقير لا يتذوقهما أحد في حين ميزة العسل وماء الورد في طعمهما. فإلامَ يرمز الزفت والقير هنا؟

الزفت يقترن، في شعر الخمر، بالدنّ الذي تعتّق فيه الخمر. هذا الدن يحكم إغلاقه،ولمنع الهواء عن التسرب إلى داخله يطلى من جميع جهاته بالزفت المذاب في القير. فإذا ما جف هذا تجمد الزفت حول الدن، وكان جامعاً مانعاً لما في داخله. فالزفت والقير إذاً يرمزان إلى الخمر المعتقة. وتتم هذه الرمزية عبر عملية انزياح متدرجة، فتسبب البعد بين طرفيها: الطرف الأول هو الخمر. والخمر تزداد قيمتها مع تعتيقها. والتعتيق يتم في الدن، ويكون التعتيق جيداً إذا أُحكم إغلاق الدن. وليتم ذلك يطلى الدن بالزفت والقار... ومع بقاء الصلة بين الزفت والخمر، فإن هذه الصلة ليست تشبيهاً وليست استعارة وليست كناية تحتمل معنيين يُقصد إلى أحدهما دون الآخر. فمعنى الزفت واحد لا يتغير، ولهذا **عدّه** رمزاً للخمر المعتقة.

٣- من مرتكزات الرمزية

عرضت فيما سبق، بعض الرموز التي ظهرت في شعر الرقة، ومعظمها رموز من إبداع الشعراء، لا ارتباط لها بزمان أو مكان. وهدفي من عرضها كان إبراز وجه من وجوه الصنعة البيانية التي عرفها شعراء الرقة، تعبر عن مرحلة

---

(١) ديوان الصنوبري، ص ٥٦.
(٢) م. ن: ص ٥٥.

متقدمة في الارتقاء بالصورة الشعرية. ونحن نعرف أن الرمزية كانت في نهاية مطاف تطور المدارس الأدبية. وفيما ألغت الرومنسية كثيراً من ملامح الكلاسيكية، وألغت الواقعية معظم ملامح الرومنسية، فإن الرمزية باقية وستبقى لأن الرمز ليس من إنتاج الشاعر وحده بل إن القارئ يسهم في ذلك الإنتاج، وفي ذلك غنى وحيوية تمنحه القدرة على الاستمرار. حتى السريالية، التي برزت بعد الرمزية، لم تلغ الرمز وإنما عقدته وابتذلته إذ دخلت به إلى اللاوعي، وحشرته في أبعد منطقة من العمل الذهني ورقابة الوعي.

ولقد سبق لي القول:إن الرمز في شعر الرقة، لم يكن مقصوداً، وإنما كان يأتي في فلتة إبداعية، في ظروف من التطور الحضاري وتعقد الحياة ثقافياً وذهنياً، وهي ظروف مشابهة لظروف نشأة الرمزية في العصور الحديثة. لذلك نجد، وفي فلتات إبداعية أخرى في شعر الرقة، بعضاً من الملامح التي قامت عليها أسس المدرسة الرمزية. من ذلك:

أ- تغيير في طبيعة الأشياء

كإسناد الأشكال المادية إلى الفكر والعواطف والعكس لأن جميع مظاهر الكون تجمع بينها وحدة عميقة، عندهم. وهي نظرة قريبة من الصوفية.

ولقد سبق لي حديث عن الإحيائية والإحيائية السلبية و**كلتاهما** خلط بين ما هو حي ومتحرك، وما هو مادي جامد. وأذكر ببعض الصور.

يقول أشجع في وصفه للبليخ، النهر الذي تقوم الرقة على ضفته، والذي يرفد الفرات:

الكامل

يـــا بارقـــاً حَلَـــبَ البلـــيخُ غمامَـــهُ   لا زال منـــكَ علـــى البلـــيخ ســـجالُ[1]

فالبرق يحمل معه المطر أو يؤذن بنزوله. هذا البرق أصبح عند أشجع راعياً يقود نوقاً ممتلئة الضروع. والبليخ لم يعد نهراً إنما غدا حالباً للغمام – المطايا، يتصدى لغمام البرق (أي إبله) ويحلبها، وهذا سبب ما يهطل عليه من

---

(١) م. ن: ص ٥٥.

مطر، الجامد والحسي توحدا وغدا بالإمكان الحديث عن أحدهما بما يُقال عن الآخر.

والظاهرة واضحة في شعر البحتري. نجد في قصيدته التي يصف بها الصالحية: وأخذت ظهور الصالحية زينة... فهذه الأرض تقوم بعمل إرادي: تتزين وتتبرج كما تفعل المرأة الجميلة. و«نسج الربيعُ لربعها ديباجة» فالربيع غدا حائكاً ينسج الفاخر من الثياب يرصعها **بحلي** «من جوهر الأنوار بالأنواء» ويقول:

الكامل

بكـتِ السـماءُ بهـا رذاذَ دموعِهـا … فغـدت تبسَّـم عـن نجـوم سـماء[1]

عواطف الحزن والشفقة والحنان تعصف بالسماء كما تعصف بأم حنون، فتذرف الدموع وبدموعها تسقي الأرض. والأرض العطشى ترتوي، ولذلك ترتاح وتبتسم فيفتر ثغرها، تنعكس فيه نجوم السماء: **أزهاراً** ذهبية متألقة. **وللبحتري من قصيدة رقية**، يصف فعل المطر بالأرض وتزيينه لها بشتى أنواع الحلي:

الكامل

بعـرائسٍ نُضـر الغلائـل ترتمـي … بنـواظر نُجـلٍ مـن العقبـان

وجفـون كـافورٍ أعـاد بهـا الصّبا … ضـعفاً، فهـنّ مـرائضُ الأجفـانِ[2]

فالذي زُينت به الأرض ليس زهراً وإنما عرائس، لبسن الغلالات الخضراء النضرة، وتزيّنَّ واجتمعن فتحاسدن وترامقن بنظرات حادة من عيون واسعة. أما الكافور فقد كان في ميعة الصبا، والصبايا يغنجن، وتتمارض عيونهن فتكسل جفونهن في حركة إغرائية محببة لدى الشبان.

---

(١) ديوان البحتري، ص ٥.

(٢) م. ن: ص ٥٥.

ومن أجمل صور البحتري الحية ما رآه في مجتمع الزهر: فالعرائس يتحاسدن ويتراشقن بالنظرات الحادة، والكافور تتكاسل جفون عيونه إغراء، وسائر الزهر تنشأ بين أنواعه علاقات استلطاف وعشق. والعشق يحتاج إلى غذاء، وغذاؤه رسائل يحملها وسطاء كاتمون للسر كريح النقاء، تصل الرسالة إلى صاحبها فينتشى ويميل طرباً ويأخذ في تقبيلها. أما إذا تقابل العاشقان فإن نسمة من تلك الريح تهب **فتلقي** أحدهما على صدر الآخر فيكون العناق:

يسعى النَّقا، ما بينهنّ، رسائلاً   فيملن بالتقبيل والرَشَفانِ

فكأنّ مثناهن، عند هبوبها   رَأْدَ الضحى، سَكَنانِ مُعتنقانِ[١]

(مع الإشارة إلى أن استخدام التشبيه في البيت الثاني قلّل من بهاء هذه الإحيائية إذ أبعدها عن الرمزية).

ويقول الصنوبري في جلسة أنس، فيها شراب وطرب ولهو:

الكامل

ما إن يقهقه فيه رعدُ برابطٍ   إلا تبسَّمَ فيه برقُ بواطي[٢]

فالعود يطرب حتى يقهقه. والرعد والقهقهة ينمان عن شدة الحماس. والبواطي ما إن تُحضر حتى يلتمع الشراب الصافي بداخلها، فيكون بسمتها. والواضح أن الشاعر نقل إلى الآلات والأدوات أحاسيس الندمان، فأحسن.

وللصنوبري في زهر الرياض الذي يغري الناس بالقدوم إليها:

الكامل

زهرُ الرياض، إذا هي ابتسمتْ،   تدعو فيُسرع نحوها الخَلقُ

---

(١) ديوان البحتري، ص ٢٣٧٨، ومثناهن: الزوج منهن. ورأد الضحى: أول النهار. وسكنان: وسكنان: زوجان (أي رجل وامرأته).

(٢) ديوان الصنوبري، ص ٢٧٧. والبرابط: من أنواع العود. والبواطي: جمع باطية وهي إناء إناء عظيم للخمر، غالباً ما يكون من زجاج.

فتظــــل تنطـــق وهـــي ســـاكنةٌ إن الريـــاضَ ســـكوتُها نُطـــقُ[1]

لوحة حية هادئة تتحرك ساكنة، وتنطق ساكتة. ولطالما كان السكوت أكثر تعبيراً من بعض الكلام.وفي مقابل اللوحة الساكتة نجد لوحة متحركةً تضج بالحياة:

يضـــاحكُها الفُـــراتُ بكـــل فَـــجٍّ فتضـحك عـن نُضـارٍ أو لُجـينِ[2]

الرياض يجاورها الفرات ويناغيها ويضاحكها فتستجيب له وتضحك، مظهرة كل أخضر أو فضي أبيض كعاشقين يتناغمان.

ب- الألوان

للألوان عند الرمزيين منزلة عالية، فهي رموز محببة، ولها دلالاتها النفسية. فاللون يكتسي حالة عاطفية أو نفسية ليس له بها أي ارتباط. ولطالما دلّ الأحمر على الرغبة والحماسة، والأصفر على الغيرة والحسد، والأخضر على الأمل.. لكن الألوان عند الرمزيين لا تكتسي معاني ثابتة، فهم يبغضون المعادلات والثوابت في المعاني والدلالات.

وشعراء الرقة أغرموا بها بسبب ما تلبسه من حلي وغلائل مختلفة الألوان. فهم دوماً في حديث عن الزهر وألوان الزهر، وكثيراً ما يصمتون ويتركون الألوان تتحدث عن نفسها.

يقول الصنوبري، في قصيدة رقيّة:

دِمَــنٌ كســتْها، مــن طــرا ئـفِ وشْـيها أيـدي القطـارِ

بــين ابيضــاضٍ واخضــرا رٍ واحمــــرارٍ واصـــــفرارِ

خضرُ الغصون تميل في حافاتِهــا مثــلَ العِــذارِ[3]

وله من قصيدة رقيّة أخرى:

ما ترى الروض كيف يُبدي شموساً طالعـــاتٍ مـــا بينهـــا أقمـــارُ

---

(١) ديوان الصنوبري: ٧٧

(٢) م،ن:٤٩٣

(٣) م. س: ص ٥٥.

اخضــرارٌ لــم يخــل منـــه اصــفرارٌ   وابيضــاضٌ لـم يخـل منــه احمـرارُ[1]

فهو يحاول مداخلة الألوان ومزاوجتها ولست أدري إن كان الصنوبري رساماً وعنده علم بمزج الألوان، إذ اللون الأخضر يأتي من مزج الأصفر والأزرق. فالاخضرار فعلاً موجود في الاصفرار، فيما اللون الأبيض لا يخلو من الاحمرار إذا كان على وجنة الحسناء الرقيقة البشرة، الشفافة في بياض بجدتها.

وفي قصيدة صنوبرية رقية أخرى:

الوافر

كــأن الأرض، مــن صــفرٍ وحُمــرٍ   عـــروسٌ تُجتلـــى فـــي حُلَّتَـــينِ

ومبتسَـــــمٍ كنظمـــــي أقحـــــوانٍ   جـــلاه الطَـــلُّ بـــين شـــقيقتين[2]

وكأن الطبيعة في عرس للألوان، وكأن الألوان هي في كل جزء من حياة الإنسان. ولئن لم يذكر الألوان في البيت الثاني صراحة فهي مذكورة ضمناً لأن الأقحوان معروف بوريقاته البيضاء صُفّت بانتظام، ولأن الشقائق معروفة بوريقاتها الحمراء، وبذا اكتمل رسم الفم: شقيقتان حمراوان صنعتا الشفتين، أقحوانتان بيضاوان صفت وريقاتهما في الفكين أسناناً بيضاء ناصعة.

وهذه المعادلة بين الزهرة واللون تكثر في شعر الصنوبري، فقد نحس جميع الألوان في قصيدة دون ذكر صريح لأي لون. يقول في نونيته الرقية:

الخفيف

أقحــــوانٌ وسوســــنٌ وشـــــقيقٌ   وبهـــــارٌ يُجنـــــى وآذريـــــونُ

ويـــدا النـــرجسُ البـــديعُ كأمثـــا   لِ عيـــونٍ ترنـــو إليهـــا عيـــونُ

---

(١) م. ن: ص ٧٧.

(٢) م. ن: ص ٤٩٤.

مـا تـرى جانـب الهنـيّ وقـد أشـ ـــرَقَ فيـهِ الخيـريُّ والنِّسـرينُ[1]

وهناك معادلة أخرى تقوم بين الألوان والموجودات: الأخضر كالزمرد والأحمر أرجوان، وأبيض الأقاحي لؤلؤ رطب، والبهار دنانير ذهبية.

يقول الصنوبري محدداً ألوان الخمر التي يتمنى شربها على تنوعها:

الخفيف

أخضـرِ اللـون كـالزمرُّدِ فـي أحـ ـــمرَ صـافي الأديـمِ كـالأرجوانِ

وأقـاحٍ كـاللؤلؤ الرّطـب قـد فصْـ ـــصِلَ بـين العقيـق بالمرجـانِ

وبهـارٍ مثـلِ الـدنانيرِ محفـو فٍ بزهـرِ الخيـريّ والحـوذانِ[2]

وكما تنوعت الخمر تنوُّعَ لون الزهر، تتنوّع الحلي التنوع نفسه. يقول الصنوبري، واصفاً رياض الرقتين:

أمـا الريـاضُ فقـد بـدتْ ألوانُهـا صـاغت فنـونَ حُليّهـا أفنانُهـا

نُظمـت قلائـدُ زهرهـا كجـواهرٍ نُظمـت زمرُّدُهـا إلـى عقيانهـا

هـذي خُزاماهـا، وذا قيصـومها هـذي شـقائقُها، وذا حَوذانُهـا[3]

ونستمع إلى البحتري في وصفه رياض الرقة وما فيها من زهر وألوان، فتغمرنا حماسته بحماسة مثلها، ونتخيل الصورة الخلابة الزاهية:

الكامل

والرقـةُ البيضـاءُ كـالخَود التـي تختـالُ بـين نـواعمٍ أقـرانِ

مـن أبـيضٍ يقـقٍ، وأصـفر فـاقعٍ فـي أخضـر بهِـجٍ، وأحمـر قـانِ

وزكـت معـالم ديـر زكّـى بعـد أن وسـمت يـدُ الوسـميِّ كـلَّ مكـانِ

بعـرائسٍ نُضـرِ الغلائـلِ ترتمـي بنـواظرٍ نُجـلٍ مـن العقبـانِ

---

(١) م. س: ص ٤٩٥.

(٢) م. ن: ص ٤٩٧.

(٣) م. ن: ص ٤٩٩.

وجفـون كـافورٍ أعـاد بهـا الصَّـبا ضـعفاً فهـن مـرائضُ الأجفـانِ[1]

ويضيف البحتري إلى منظر الخضرة منظر الماء، وللماء ألوانه، ولضفافه ألوان:

مثـلَ المرايـا، فـي نمـارق سـندسٍ خُضـرٍ يـروق العـينَ باللَّمَعـانِ

أو فضـةٍ فاضـت بـأرض زُمـرُّدٍ أو مـاء دُرٍّ دار فـي مرجـانِ[2]

ج – الموسيقا

يقول فرلين: «عليك بالموسيقا قبل كل شيء... الموسيقا أيضاً ودائماً، وليكن شعرك مجنحاً حتى ليحس أنه ينطلق من الروح عابراً نحو سموات أخرى»[3].

ولبودلير قصيدة في ديوانه «أزهار الشر» قصيدة عنوانها «الموسيقا» مطلعها:

الموسيقا تشدُّني كبحر

فأقلع غالباً

إلى نجمتي الشاحبة

تحت سقف من الضباب[4]

فالموسيقا تعني الكثير الكثير للرمزيين. ويميز مالارميه بين الموسيقا، بوصفها سلماً من الأنغام والأصوات، وبين الموسيقا بوصفها قيمة مثالية توحي

---

(١) ديوان البحتري:ص ٢٣٧٨.

(٢) م. ن: ص ٢٣٧٩.

(٣) Les Grands Auteurs Français XIX s , P 510.

(٤) Les fleurs du Mal, P 132.

بها اللغة الشعرية... والمعروف أن شوبرت كان البادئ بكتابة قطع موسيقية لأعمال أدبية.

ويعتمد الرمزيون على الموسيقا في تحقيق التأثير الأولي في القارئ.

إذ إن الغموض الذي يكتنف رموز شعرهم تعوض عنه الموسيقا في التأثير الذي تحدثه في القارئ، فينقله إلى حالة شبيهة بحالة الشاعر عندما نظم شعره. والموسيقا المقصودة هنا غير موسيقا الوزن التي يؤمنها البحر الشعري، إنها موسيقا داخلية تتصاعد من المواءمة بين أصداء الكلمات، أي من الانسجام بين الألفاظ والمقاطع التعبيرية، بصرف النظر عن دلالاتها. ولتأمين هذه الموسيقا، قد يستعين الرمزيون ببعض التقنيات منها:

- تكرار بعض الألفاظ ذات الجرس الموسيقي.
- اختيار عبارات يؤدي لفظها إلى إعطاء صدى يوافق الحالة، صدى يوحي بالبطء، بالتسارع، بالصعوبة، بالبساطة...

وفي شعر الرقة ملامح، سبق لي الحديث عن وجه منها عندما تناولت الأوزان في خفتها ورشاقتها. وسأذكّر هنا ببعض المعالم:

يقول البحتري واصفاً الرقة البيضاء:

(الكامل)

إذ قيظُها مثلُ الربيعِ وليلُها   مثلُ النهارِ يُخال رأد ضحاء[(١)]

فاللافت تكرار المقاطع المتوازنة الذي يحدث رشاقة وخفة، مع أن البحر ليس من الأوزان الخفيفة «إذ قيظها» يوازن «وليلُها» و«مثل الربيع» يوازن مثل النهار ولا يختلف حرف المد في الجرس الموسيقي ما بين ياء في الربيع وألف في النهار. وتكرار لفظة «مثل» في محطتين متشابهتين، هذا فضلاً عن الامتداد الذي يحدثه حرف المد في آخر الكلمة – الجملة الموسيقية: ظها، ولها، ونهار. ومع أن الموسيقا المقصودة ليست لها علاقة بدلالات الألفاظ، فلا يمكن

---

(١) ديوان البحتري: ص٧.

أن ننكر تأثير هذه الدلالات، إذا كانت مفهومة، في ذهن السامع، فالمطابقة بين القيظ والربيع والليل والنهار تحدث في نفس السامع توازناً من نوع آخر. ويقول كذلك واصفاً أزهار الرقة البيضاء:

(الكامل)

مــن أبــيضٍ يَقَــقٍ، وأصــفرَ فــاقعٍ فــي أخضــرٍ بَهِــجٍ وأحمــر قــان[1]

الجميل في هذا البيت الإيقاع الذي استحدثه الشاعر والذي يقوم بموازاة البحر دون أن يطابقه. ففي البيت أربع توقيعات متوازنة «من أبيض يقق» في الصدر، يقابلها «في أخضر بهِجٍ» في العجز، و«أصفر فاقعٍ» في الصدر يعادلها «وأحمر قان» في العجز، هذا عدا النغمة شبه المتعادلة في التوقيعات الأربع. وعدا تكرار أفعل التفضيل: أبيض، أصفر، أخضر، أحمر... فكأن البحتري يقصد قول شعر لا يكون العروض عماده الأوحد.

ويبدو أن أذن البحتري تطرب لنغم الكلمة عندما تتكرر بصيغة قريبة ومعنى غير بعيد. نجد في قصيدته النونية: «والمرج ممروج العِراص»، «تشققت... عيون شقائق النعمان»، «تنفست أنفاس كل قرارة»، «وسمت يد الوسمي»، «أو فضته فاضت...»، «فراح كرائحٍ نشوان»، «فبنوره يتنوّر الأفقان».

وإذا كان البحتري حاول تطوير العروض واستحداث نغم داخلي غير نغم وزنه، فإنه قد يحاول العكس تماماً فيجعل الجملة الكلامية تطابق مطابقة شبه كاملة الجملة العروضية، فتكون موسيقا البيت في غاية الكمال. يقول في شوقه للرقتين:

(من المتقارب)

مشـــــوق، تـــــــذكَّر أُلاّفَـــــهُ ونفـــــسٌ تتبَّــــع أوطانهــــا[2]

توازن واضح بين الصدر والعجز مع تساويهما في النغمات الجزئية. ونجد عند الصنوبري محاولة للتقسيم الداخلي إلى مقاطع شبه متوازنة يقول:

---

(١) م. ن: ص ٢٣٧٦.

(٢) ديوان البحتري: ص ٢١٧٩.

الخفيف

كيف يسلو الشجيُّ، أم كيف ينسى الصّـ ـصَبُّ، أم كيـف يـذهل المحـزون

ولا ننسى تأثير تكرار كلمة «كيف»، ولا التوازن بين أفعال المقاطع: «يسلو»، «ينسى»، «يذهل».

وانظر إلى هذه الحركة المتموجة التي تحس بها عند قراءة هذا البيت للصنوبري:

(مجزوء الكامل)

بـين ابيضـاضٍ، واخضـرا رٍ، واحمـرارٍ، واصـفرار[1]

تعود الحركة إلى قصر الجملة الفنية الداخلية المتكررة، هي نفسها، في أجزائها المقطوعة والممدودة، وبذا لا يعود القارئ بحاجة إلى وزن ولا بحر ليحس بالطرب والنشوة.

ونقرأ هذا البيت للصنوبري:

(مجزوء الكامل)

مـا للهـزار يروعنـي بغنائـه، مـا للهـزارِ

ففضلاً عن التطابق شبه الكامل بين الجملة الشعرية والتفعيلة، يلفتنا مطلع هذا البيت وخاتمته، فالكلمة نفسها وهي كلمة موسيقية بحد ذاتها.

ويقول الصنوبري من قصيدة رقيّة:

(مجزوء الكامل)

بـين الهنـيِّ إلـى المـريْ يِ، إلـى بسـاتين النِفـارِ

فالـدير ذي التـلِّ المكلْـ ـلَلِ بالشـقائقِ والبهـارِ[2]

فاللافت في البيت الأول توازن في الجملة الشعرية والجملة الموسيقية: «بين الهنيّ»، «إلى المريّ»، مع تكرار حرف الياء المشدد، والياء حرف نغمي،

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٥٥.

(٢) معجم البلدان: ٤١٩/٥.

وله وقع خاص مع التشديد واختيار كلمتي «بساتين»، و«نقار» وكلتاهما ممدودة الوسط وهذا يحدث ارتياحاً في الإيقاع بعد التأزم الذي يوحي به حرف الياء المشدّد. إنها تقنية عفوية، لا تحسنها إلا موهبة حقيقية.

وفي البيت الثاني نلاحظ حرف اللام المشدّد يتكرر، ثم يتلوه كلمتا «شقائق» و«بهار» وكلتاهما ممدودة الوسط، ولهما الفعل ذاته. ولا شك في أن هذه النغمات المتجانسة ثم المتكافئة، عندما تنتقل من بيت إلى آخر، تحدث في السامع هدهدة واسترخاء، بعد شدّ.

وللصنوبريّ معدداً معالم الرقة المحبوبة:

(من الخفيف)

حبّذا الكرخُ، حبّذا العَمْرُ، لا بل حبّذا الديرُ، حبذا السَّروتانِ[1]

إن هذا التقسيم الداخلي للبيت، يتجاوز تفعيلات البحر ليحدث موسيقا ذاتية. ونلاحظ تكرار فعل حبذا في مطلع كل جملة شعرية – موسيقية. وكذلك تساوي الوزن في الكلمات التي تلي حبذا، فكلها ثلاثية ساكنة الوسط: الكرْخ، العمْر، الديْر، باستثناء الكلمة التي تحمل الرويّ.

وفي البيت التالي من القصيدة نفسها ينقل الصنوبري إلى القارئ حالته النفسية التي استثارها النديمان في محاولتهما مزج الخمر بالماء، أو لعله يستهجن أن يكون مع نديميه في مجلس، يطلب فيه الشرب، فيقدم له الماء. فيخرج عن طوره، يستغيث، يصرخ، يوبخ، طالباً إبعاد الماء واستحضار الخمر. يقول:

(الخفيف)

أَبعِدا الماءَ، أبعدا الماء، قوما، أدنيا، أدنيا بناتِ الدنانِ[2]

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٤٩٧.

(٢) م. ن: ص ٤٩٧.

اللافت جداً هذه الجمل الموسيقية القصيرة التي تتلخص بكلمتين أو بكلمة، واللافت فيها الأفعال في صيغة الأمر. واختيار صيغة المثنى يفرض حرف المد (الألف) في آخر الفعل وهذا الحرف أعطى امتداداً نغمياً يناسب من يصرخ أو يستجير. كما يلفت التكرار، فكأن الأفعال تعادل خبطة بكامل أصابع عازف البيانو: «أبعدا.. أبعدا.. أدنيا أدنيا..» كل هذا جعل البيت يضج بالحركة والحيوية والاستنفار. وتلك هي حالة الشاعر، نقلها إلينا بالتأثير النغمي كما حملت الكلمات معناها.

ونجد توازناً مشابهاً إنما من نغمة أخرى في البيت التالي يصف محاسن الرقتين:

(الكامل)

هـــذي شــــقائقها وذا حوذانـهـــا هـــذي خزاماهـــا، وذا قيصـــومُها[1]

هذا البيت يخلو من الأفعال، فالحركة غير مقصودة هنا، ومع ذلك فالنغمة سريعة بسبب قصر الجملة وتراكم الجمل القصيرة. والهدف هنا النظر والتأمل، في دعوة سريعة، مع أن النظر والتأمل يحتاجان إلى روية وأناة. فإذا كانت سرعة الدعوة تمت عن طريق الجمل الموسيقية القصيرة، فإن الأناة في التأمل تمت عن طريق حروف المد التي لم تخل منها كلمة واحدة من البيت: حرف مد حتمي في آخر الكلمة، وآخر أو أكثر في بناء الكلمة. بقي أن نشير إلى التطابق الكامل بين كل كلمة من الصدر وكل كلمة من العجز، وزناً وتركيباً.

ومثل البيت السابق هذا البيت:

وكـــأنّ أزمـــان الـهـــوى أزمانُـهـــا وكــــأن أيــــام الصـــــبا أيامُـهـــا [2]

---

(١) م. ن: ص ٤٩٩.

(٢) م. ن: ص ٥٠٠.

وأختم بهذا البيت لابن المعتز يمدح به المكتفي، ويندّد بالقرمطي صاحب الناقة، الخارج بالرقة:

(المتقارب)

وَجَــــرَّ إلــــيكم جبـــالَ الحديـــدِ فكيـــــف ســـــمعتُمْ وعــــاينتُم[(١)]

فاللافت أن كل كلمة تفعيلة مستقلة، وهذه المطابقة بين التفعيلة في الوزن والجملة الموسيقية والجملة الشعرية، هي عملية فنية متقدمة، تعطي البيت رشاقة و **حركة وواقعية.**

د- تراسل الحواس

قال بشار بن برد:من

مجزوء الرمل

ياليـــــــلتي تـــــــزداد نكـــــــرا مـــن حـــب مـــن أحببـــت بكـــرا[(٢)]

حـــــــوراء لونظـــــرت إلـــــي ك ســـــقتك بالعينــــين خـمـــــرا

وكـــــأن رجــــــع حديـــــــثها قطـــع الريـــاض كســـين زهـــرا

وكـــــأن تحـــــــت لسانهـــــا هـــاروت ينــــفث فيـــه سحـــرا

في قصيدته «تراسلات» Correspondances يقول بودلير:

مثل الأصداء الممتدة،

من بعيد تتداخل

في وحدة عميقة معتمة،

واسعة كالليل، كالضياء،

تتجاوب العطور، والألوان والأصداء.[(٣)]

---

(١) ديوان ابن المعتز: ص ٥٦٣.

(٢) ديوان بشار بن برد: ٦٩

(٣) Les fleurs du mal, p, 32.

الطبيعة عند الرمزيين حية، شأنها عند الرومنسيين، وحياتها يُسمع لها أصداء عميقة، ومناظر الطبيعية الصامتة تتحول إلى رموز كثيفة متداخلة، تجري فيما بينها أحاديث مبهمة، تتطلع ترى وترمق بنظرات غير مستغربة.

أمامها تتجرد أدوات الإدراك عند الشاعر من مظاهرها المادية، وتعود إلى جوهرها، جوهرها واحد كجوهر الأشياء. فكما تربط، نثرياتِ الطبيعة فيما بينها، وحدةُ الجوهر، فإن المدركات الحسية لها وقع نفسي متشابه، أياً كانت الحاسة. ووقعها الموحَّد يوحّدها، فيغدو بالإمكان التعبير عن أثر حسي معين بألفاظ تستخدم لمجال حسي آخر. بذلك تغدو الأشياء كالأصداء تتوحد في عمق اللاوعي. في هذه الحالة النفسية تتجاوب المدركات المشمومة والمسموعة والمرئية..

فالعطر تارة يُحس وتارة يُلمس، ومرة يُسمع وأخرى يُرى، وقد تصيبه نشوة النصر..والحديث يصبح بستان زهر تتعدد ألوانه.

هذه حالة أخرى من الحالات الصوفية التي يلامسها الرمزيون، فكأنهم يؤمنون بوحدة الوجود. وانطلاقاً من هذا الإيمان يكون ذوبان الشاعر في الطبيعة وذوبان الطبيعة في الشاعر، وتوحد مدركاته الحسية.

فهل نستطيع القول إن هذه الظاهرة عرفها الشعر العباسي في الرقة؟

لا بد من الإشارة إلى أن قول الشعر يخضع لعملية إلهام عفوية قبل أن يخضع لأي تنظير وقواعد. فإذا ذهب شعراء إلى توحد الحواس عندهم أو إلى توحدهم مع الكون فيكون هذا الإحساس سبق إلى نفوسهم ولاوعيهم وعاشوه في لحظة إبداعهم قبل أن يطلقوا عليه تسمية وقبل أن يجدوا له تعليلاً. من هذا المنطلق يمكننا القول إن ما أحس به الشاعر الرمزي ليس غريباً على إحساس أي شاعر في أي عصر. قد تكون ثقافة الشاعر الحديث وأغراض شعره غدت موجهة في اتجاهات محددة في أيامنا، إنما هذا لا يمنع أن تند عن شاعر عباسي فلتات إلهامية، حين يمر، في تجربته الإبداعية، بلحظات اندماج في الكون.

وعلى هذا أذهب إلى أن ما نحا إليه الرمزيون من اندماج في الطبيعة أو نقلها إلى نفوسهم لم يكن غريباً عن الشعر العربي، وقد سبق لي الحديث عن

الإحيائية والإحيائية السلبية في شعر الرقة.. ولم يكن ذاك عند شعراء الرقة عن سابق تصميم، إنما كان عفوياً تلقائياً. ومثل ذلك خطرات التقطتها في شعر الرقة أحاول تلمس ظاهرة التراسل فيها وضمَّها إلى ملف الرمزية، دون أن تكون، أصلاً، مقصودة أو معنية.

يقول أشجع، من قصيدة رقية، واصفاً حسناءه:

(الكامل)

كسـتِ الحداثـةُ طرفَهـا ولسـانَها خمـراً، ومـاءُ شـبابها مختـال[1]

أبعد أشجع في هذا البيت، إبعاداً كثيراً في إحياء الجامد وتجميد الحي وفي الاندماج بين الإنسان والطبيعة وأشيائها.

فالحداثة هي الشباب، والشباب ليس له شكل وليس له حركة ترى أو تقع تحت الحواس. هذه الحداثة نسجت وصنعت وألبست. لكن ما هو اللباس؟ إنه الخمر والخمر سائل لا يقبض عليه ولا ينسج. ثم من الذي لبس هذه الكسوة؟ لبسها الطرف واللسان أي العين والفم. نحن نفهم أن يرتبط الفم بالخمر فهو طريقها الطبيعي عند الشارب. لكن الشارب ليس هو المقصود، إنما المقصود هو الساقي. فلسان الحسناء لم يكتسِ بالخمر، إنما الخمر فيه يرشفها منه من يقبل الحسناء. فما بالنا بالعين؟ هل يُرشف منها خمر؛ كلا بالطبع، بل هي ترشق سهام اللحظ. والسهام التي تخرج منها تقع في القلب وفي النفس، فتُذهل الناظر إليها كذهوله عندما يسكر. توحّد عمل العين وعمل اللسان إذن في وحدة التأثير في مكامن الشعور داخل النفس. وإذا كان هذا فعل الشباب في العين واللسان، ففعله في الوجه حسنٌ باهر. هذا الحسن يحس ويزهو، ويختال عجباً.

يقول الصنوبري واصفاً الرقة،

(مجزوء الكامل)

طَرِبـت لهـا أطيارُهـا طَـرَبَ النـزيفِ مـن العُقـارِ[2]

---

(١) الأوراق: ص ١١٧.

(٢) ديوان الصنوبري: ص ٥٥.

فإذا كانت العُقار هي الخمر، والنزيف هو السكران، ويتم تحديد السكر في البيت بأنه سُكر من الخمر، فكيف يولد هذا السكر طرباً يكون كالطرب الذي يورثه تغريد الطيور؟ إنها النشوة، والنشوة هي النشوة من أي حاسة جاءت. فجميع الأحاسيس تتجمع في مركز واحد في النفس، منه ينطلق التجاوب فيكون الطرب ويكون السرور ويكون السكر... اختلط إذن في البيت الطرب الذي ينجم عن حاسة السمع والشعور بالذهول الذي ينجم عن حاسة الذوق عند احتساء الخمر فغدا السكر ونشوته إحساساً واحداً من السماع ومن الشرب، وغدا الطرب ونشوته إحساساً واحداً من الخمر وغناء الأطيار.

ويقول الصنوبري واصفاً الزهر في رياض الرقة:

جـــواهرُ تُلقَـــطُ بـــالـلحظِ ليـــــ ـــسَ يســأمُ مــن لَقْطِهــا اللاقــطُ[1]

الجواهر هي الأزهار. والجواهر أشياء مادية تقع تحت سلطة الحس، فتلتقط باليد فيما دور العين أن ترى الجواهر وتُسرّ بمنظرها وتعجب. إنها عضوا النظر والكشف لكنها لا تستطيع الإمساك بالأشياء. قد تنقّل العين نظرها من زهرة إلى أخرى، من جوهرة إلى جوهرة إنما التقاط الجواهر بالنظر هو، بلا شك استعارة أداة أخرى من أدوات الحس، ويمكن تفسيره بالتراسل الناجم عن توحد الحواس في جوهر النفس الشاعرة.

وأنهي بهذا البيت للصنوبري في وصف الرياض:

دقّـــت معانيهـــا، ورقَّ نســـيمُها وبـدت محاسـنُها، وطـاب زمانُهـا[2]

إن المعاني تُفهم بالذهن وهي هنا تُرى بالعين لأن الرياض مادة ملموسة وليست معنى مفهوماً. وتأتي الرمزية من طريق استخدام المعاني تعبيراً عن التفاصيل الجمالية التي تتجلى في الرياض. والزمان يمرّ غير منظور ولا محسوس، لا لون له ولا طعم طيب ولا رائحة. فطيبه نعت له يأتيه من عمق

---

(١) م. ن: ص ٢٩٨.

(٢) م.ن: ص ٤٩٩.

اللاشعور حيث تتوحد الأحاسيس والمشاعر، كما يمكن أن تتوحد أساليب التعبير عنها.

وبعد فقد حاولت استشراف بعض معالم المدرسة الرمزية في شعر الرقة، على بعد الشقة بين هذه المدرسة وعالم الرقة، بعد زمني، وبُعد حضاري. ومع ذلك، فالرقة كانت في فترة تطور، بل في طفرة منه، وبلغت الحياة فيها درجة متقدمة من التعقيد، ثقافياً واجتماعياً، كان من تجلياته كثرة أسباب اللهو والعبث والمجون، والاستهانة بالسهل والبحث عن الصعب، وهذا سبب التعقيد الذي رأيناه عند بعض الشعراء في لغة الشعر وصوره. بهذا الإحساس بضرورة التعقيد الذي يوجه الشعر في اتجاه الخاصة من المتذوقين ويبعده عن العامة وذوقهم، تلتقي الحركة الشعرية في القرنين الثاني والثالث الهجريين بالحركة الرمزية التي استخدمت الرمز بالهدف نفسه، وهو الخروج عن إدراك العامة إلى اجتهاد الخاصة. فالغموض الذي يخيم على القطعة الأدبية الرمزية يجعل الدخول إليها عسيراً إلا على ذوي الإحساس الفني المرهف والخيال المحلّق. إلا أن نقاط الالتقاء إذا حصلت، فهي نقاط محدودة وفي ومضات خاطفة، وبقيت معالم كثيرة من مرتكزات الرمزية بعيدة عن تناول شعراء الرقة، **وما استطعت الحديث عنه، تطلب مني فعلت ذلك ببعض الجهد وبعض الاستقصاء وبعض التكلف.**

إن القارئ والمحلل والناقد يغوصون على المعاني التي أبدعها الشاعر، في محاولة لفهمها، ساعين إلى اكتشاف تجربة الشاعر وأبعاد إلهامه،و ربما يبقون على شاطئ المعاني، وقد يبحرون في مياهها ويبعدون، ويجعلون الشاعر يحس ما لم يقصد أن يحسه، ويظن ما لم يقصد أن يظنه، ويقول ما لم يقصد قوله. وهذه هي أهمية القراءة الحقيقية: القراءة التي تُغني، وغناها ليس لكونها من قارئ واحد، وإنما لكونها قراءة متعددة تعدد القراء، والغنى يتراكم مع كل جيل من القراء. والوداع للسلبية في القراءة.

خاتمة

وبعد فإنني في هذه الرحلة في أرجاء الرقة وأرباضها، وتنقلي بين أزهارها، وأشعارها ورياضها،وبساتينها، أستطيع القول: إن الرقة استقطبت الكثير من الشعراء والأدباء، وأخذت تتهيأ لتكون دار الخلافة العباسية الدائمة، ونافست بغداد منافسة حقيقية، بموقعها الجميل، وهوائها النقي، وبساتينها الغناء،يضاف إلى ذلك تميز موقعها، وامتلاكها الكثير من أماكن اللهو والترف،وكان للشعر حضور متميزفي بلاطها ومجالسها،مما جعلها تمتلك ديوان شعر ضخم، متنوع الموضوعات،متعدد الحوافز والأهداف.

لقد سكنت الرقة قلوب الشعراء الذين زاروها في عهد الرشيد،الرشيد الذي كان يحج عاماَ ويغزو عاماَ،وكان أديباَ شاعراَ،شغفه الشعر والأدب، والغناء والطرب،كما شغفته السياسة والحرب، لقد دافع عن حدود دولته المترامية الأطراف،وحقق انتصاراَ كبيراَ على نقفور، فكانت غزواته وانتصاراته موضوعاَ تناوله الشعراء،كما تناولوا مجالسه ومواكبه.

وكان لطبيعة الرقة، وسهراتها، وصفو العيش، والقصف، واللهو، والنساء، والمغامرات نصيب كبير في شعر الشعراء، وكانت الرقة موضوعاَ لشعرهم كما برزت ظاهرة التغزل بالغلمان كما هو الحال بالنسبة لبغداد.

لقد تركزت دراستي على الشعر الذي كانت الرقة موضوعه،بغض النظر عن موطن قائله أو انتمائه، وبرزت الرقة في الشعر بما فيها من رياض وأزهار ورياحين وأطيار ومياه وسفن وأماكن لهوكجنة ومحبوبة يصفها الشعراء ويمدحونها وإذا ما غادروها أو ابتعدوا عنها كانوا يحنون إليها ويتلهفون إلى

لقائها. والخليفة كان يصعب عليه فراقها،هذه البيئة أثرت على إبداع الشعراء وشعرهم الذي مال إلى الرقة، وتخفيف الأوزان، ولم يعد تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة ضرورياَ،بل أصبحت القصيدة تستقل بموضوع واحد،كما أن اللغة الشعرية مالت إلى البساطة.

وقد استخدم الشعراء في تشكيلهم الفني الإحيائية والإحيائية المقلوبة، والتأنق في رسم الصورة الشعرية،كما أوجدوا بدائل لأغراض الشعر التقليدية فأصبحت الرقة هي المحبوبة والممدوح، ومقابل لاتجاه الشعر نحو الشعبية ،اتجه شعراء الرقة الكبار إلى التعقيد والرمزية في عملية الارتقاء بشعرهم ،ليكون في مستوى الخاصة من الخلفاء والولاة والمثقفين، فاستخدموا ألفاظاَ وصوراَ معقدة، أو غريبة في استخدام التشبيه والاستعارة والكناية، كما استخدموا رموزاَ رقية خاصة، وغيروا في طبيعة الأشياء، واستخدموا الألوان والموسيقا الشعرية الخفيفة، ببراعة الفنان المتمكن القدير.

لقد كانت الرقة مدينة الشعر والشعراء، التي بدأت تتلمس في عهد الرشيد طريق الخلود والأبدية،كانت العاصمة التي أحبها وأعطاها مكانتها السياسية،وإن فقدت هذه المكانة بعد وفاة الرشيد، فإنها لم تفقد مكانها وجمالها وماءها وبساتينها.إلاً أنها لم تعد محط أنظار الشعراء الذين طالما بحثوا عن مصدر رزق يكسبون فيه لقمة العيش أو يقتنصون فرصة للوصول.

القسم الثاني
ديوان الشعراء الرقّيين

وهم الشعراء الذين عاشوا في الرقة
ونسبوا إليها ولم نجد لهم شعراً فيها

منهجي في هذا القسم

١- رتّبت الشعراء ترتيباً ألفبائيّاً[١]

٢- أثبت في مقدمة شعر الشاعر ترجمة موجزة له ما استطعت.

٣- رتّبت أشعار كل شاعر ترتيباً ألفبائيّاً بحسب الرويّ.

٤- رتّبت الأشعار ذات الرويّ الواحد بحسب الحركة: الساكن أوّلاً، فالمفتوح، فالمضموم، فالمكسور.

٥- أثبت الأشعار ذات الرويّ الواحد والحركة الواحدة بحسب الأوزان في الدوائر العروضيّة: الطويل أوّلاً، فالمديد، فالبسيط، فالوافر، فالكامل، فالهزج، فالرجز، فالرمل، فالسريع، فالمنسرح، فالخفيف، فالمضارع، فالمقتضب، فالمجتثّ، فالمتقارب، فالمتدارك. وقد أخَّرْت الأبيات الموصولة[٢]، عن الأبيات غير الموصولة التي تشترك معها في الرويّ والحركة والوزن.

٦- أثبت، في تخريج الأبيات، المصادر بالترتيب الزمنيّ.

٧- نصَصْت في التخريج على الروايات المختلفة للبيت الواحد، مشيراَ، إلى ما طرأ على بعضها من تصحيف.

٨- شرحت كلّ ما رأيت أنّ فهمه قد يستعصي على القارئ.

---

(١) أسقطنا كلمة «أبو» من الترتيب.

(٢) أي: التي يلي رويُّها المتحرِّك حرفُ وَصْل.

إبراهيم بن أحمد بن محمّد بن المولّد الرقي[1]
(... – ٣٠٠ هـ)

هو إبراهيم بن أحمد بن محمد، أبو إسحاق الصوفي الواعظ، ابن المولد. روى الحديث، وصحب أبا عبد الله بن الجلاء الدمشقي، والجنيد، وغير واحد. وروى عنه تمام بن محمد، وأبو عبد الرحمن السلميّ.

من كلامه: من تولاّه الله برماية الحق أجلّ مِمّن يؤدّيه بسياسة العلم. وقال: القيام بأدب العلم وشرائعه يبلغ بصاحبه إلى مقام الزيادة والقبول. وقال: عجبت لمن عرف أنّ له طريقاً إلى ربّه، كيف يعيش مع غيره.

-١-

قال[2]: الخفيف

الخفيف

١- لـكِ منّـي علـى البعـادِ نَصـيبُ	**لـم ينَلْـه علـى الـدُّنُوِّ حبيـبُ**
٢- وعلى الطَّرْفِ من سِواك حجابٌ	**وعلـى القَلْـبِ مِـنْ هَـواكِ رقيـبُ**
٣- زِيـنَ فـي نـاظري هـواكِ وقَلْبـي	**والهـوى فيـه رائِـعٌ ومَشـوبُ[3]**
٤- كيف يُغْني قربُ الطبيبِ عليلاً	**أنـتِ أسْـقَمْتِهِ وأنـتِ الطبيـبُ**

---

(١) انظر ترجمته في تاريخ دمشق:٦/٢٦٨ – ٢٧١؛ والبداية والنهاية:١١/١٢٨؛ وشذرات وشذرات الذهب:٢/٣٦٢.

(٢) تاريخ دمشق:٦/٢٧٠؛ والبداية والنهاية:١١/١٢٨.

(٣) المشوب: الممزوج.

*   *   *

-٢-

قال[١]: المنسرح

١- سَجْنُ لسانِ الفتى من الكرَمِ ولن ترى صامتاً أخا نَدَمِ

٢- الصَّمْتُ آمَنُ مِنْ كُلِّ نازِلَةٍ مَنْ نالَهُ نالَ أفْضَلَ الغَنَمِ[٢]

٣- ما نَزَلَتْ بالرِّجالِ نازِلَةٌ أعْظَمُ ضَرًّا من لفظةٍ بِفَمِ[٣]

٤- عثْ◌ْرَةُ هذا اللِّسانِ مُهْلِكَةٌ ليسَتْ لدينا كعَثْرَةِ القَدَم

٥- احْفَظْ لِساناً يلْقيكَ في تَلَفٍ فرُبَّ قولٍ أذَلّ ذا كَرَمِ

*   *   *

---

(١) تاريخ دمشق:٦/٢٧١؛ والبداية والنهاية:١١/١٢٨ (ما عدا البيت الأول).

(٢) النازلة: المصيبة.

(٣) في البداية والنهاية "لفظة النعمِ"، وهذا تحريف.

إبراهيم بن أحمد بن محمّد بن معالي الرقي[1]
(٦٤٠هـ ونيف ـ ٧٠٣هـ/ ١٣٠٣م)

إبراهيم بن أحمد بن محمد بن معالي، أبو إسحاق الرقي الحنبلي، نزيل دمشق. ولد سنة نيّف وأربعين وستّ مئة، وتوفي في الخامس عشر من محرَّم سنة ٧٠٣ هـ.

تلا بالروايات على الشيخ يوسف بن جامع القفصي، شيخ القراء ببغداد

(ت ٦٨٢هـ). وعُني بالتفسير والفقه والتذكير. وبرع في الطبّ والوعظ. وكان مقيماً بزاوية تحت مِئذنة الجامع بدمشق.

له نظم ونثر ومواعظ ومشاركة في المعارف ألّف تفسيراً للفاتحة في مجلَّد. كان عذب العبارة، لطيف الإشارة، ثخين الورع، قانعاً متعفِّفاً، داعياً إلى الله. لا يلبس عمامة بل على رأسه خرقة فوق طاقية، وعليه سكينة ووقار. وكان **ربّما** حضر السَّماع مع الفقراء بأدب وحُسْن قصْد.

-١-

قال[2]: البسيط

١- لولا رجاءُ نعيمي في ديارِكُمُ   بالوَصْلِ ما كنْتُ أهوى الدارَ والوطنا

٢- إنَّ الـمَساكِنَ لا تَخْلو لساكِنِها   حتّى يُشاهِدَ في أثنائها السَّكَنا

* * *

---

(١) انظر ترجمته في الوافي بالوفيات:٥/٣١٣ – ٣١٤؛ والدرر الكامنة:١/ ١٤ – ١٥.

(٢) الوافي بالوفيات:٥/٣١٤.

-٢-

قال[١]: الوافر

١- يـزورُ فتَنْجلـي عنّـي همـومي لأنَّ جـــلاءَ همّـــي فـــي يَدَيْـــهِ

٢- ويمْضـي بالمَسَـرّةِ حـين يَمْضـي لأنَّ حــــوالتي فيهـــا عليـــه

٣- ولـــولا أنَّـــهُ يَعـــدُ التّلاقـــي لكُنْــتُ أمــوتُ مِــنْ شــوقي إليــه

* * *

(١) الوافي بالوفيات: ٣١٣/٥.

الحسن بن محمّد الرقي[1]

أبو محمد الحسن بن محمد الرقّي. طرأ على خراسان، وتصرّفت به أسفار وأحوال أفضت به إلى أن تقبَّله الشيخ أبو بكر عليّ بن الحسن القهستاني، فأفضل عليه، وأوطنه الجوزجان.

-١-

قال يمدح أبا بكر عليّ بن الحسن القهستاني[2]: السريع

١- لو قيلَ لي: هل للنُّهى مالِكٌ   يُعْرَفُ، أمْ هل للعُلى صاحِبُ

٢- لَقُلْتُ والصادقُ في قولِهِ   مُمَدَّحٌ إذْ هُجِيَ الكاذِبُ

٣- عميدُها الشَّيْخُ أبو بَكرُها   عليُّ بنُ الحَسَنِ الكاتِبُ

* * *

-٢-

قال في الغزل[3]: الوافر

١- أَتَضْحَكُ يا فَدَيْتُكَ من كتابي   فَتُظْهِرُ مِثْلَ ما أظْهَرْتُ دُرَّا

٢- وفي عيني كما في فيك مِنْه   أرى هذا وذا نَظْماً ونَثْرا

٣- فثَغْرُكَ لو يُذَوَّبُ كانَ دَمْعاً   ودَمْعي لو يُجَمَّدْ كانَ ثَغْرا

* * *

---

(١) انظر ترجمته في تتمة يتيمة الدهر:ص ٦٢ – ٦٣.

(٢) تتمة يتيمة الدهر:ص ٦٣.

(٣) تتمة يتيمة الدهر:ص ٦٣.

-٣-

وله في غلام هندي ذي ذؤابتين[1]: البسيط

البسيط

١- ظَبْـيٌ تَفُـلُّ الظُّبـى أجفانُـهُ ولـه   مِنْ سُمْرَةِ الخَدِّ ما تُثْنى بـهِ السُّمْرُ

٢ - ذُؤابَتـاهُ نِجـادا سَـيْفِ نـاظِرِهِ   وجَفْنُـهُ جَفْنُـهُ والشَّـفْرَةُ الشَّـفْرُ

٣- ضـفيرتاهُ علـى قلبـي تظافَرَتـا   فمَـنْ رأى شـاعراً أودى بـهِ الشَّـعْرُ؟

*   *   *

-٤-

وله من قصيدة: الكامل

١- الجـودُ يَشْـهَدُ والأنـامُ معـاً   والعَصْـرُ أنّـكَ واحِـدُ العَصْـرِ[2]

*   *   *

-٥-

وله من قصيدة[3]: الخفيف

الخفيف

١- كُـنْ رسـولي وبَلِّـغِ الأهْـلَ عَنّـي   مـا علـى المُرْسَـلين إلاّ الـبلاغُ

---

(١) تتمة يتيمة الدهر:ص ٦٥.

(٢) تتمة يتيمة الدهر : ٦٣.

(٣) تتمة يتيمة الدهر:ص ٦٤.

٢ – مــا دَهَتْنــي عقــاربٌ بنصيبيــ ـــنَ دَهَتْنـــي بواسِـــطٍ أصْـــداغُ

* * *

–٦–

وقال(١): الطويل

١ – لقَدْ جَلَّ خَطْبي في التي دَقَّ خَصْرُها وأسْــهَرَ جَفْنــي جَفْنُهــا وهــو نــائِمُ(٢)

٢ – إذا كُـنَّ أصْـداغَ الخـدودِ عقاربـاً فــإنَّ ذُؤابــاتِ الــرُّؤوسِ الأراقــمُ(٣)

* * *

–٧–

وله من قصيدة(٤): الطويل

١ – وكَـمْ ليلــةٍ طـالَ التَّعـانُقُ بيْنَنـا كِلانـــا بـــهِ بِتْنـــا غـــريمَ غَـــرامِ

٢ – ومِنْطَقَتــي كفَّـاه واللَّيْـلُ أدْهمــي وقامَتُـــه رُمْحـــي وفُـــوهُ لِثـــامي

* * *

(١) تتمة يتيمة الدهر :ص ٦٤.

(٢) الخطب: المصيبة.

(٣) قال ياقوت الحموي معلّقاً على هذا البيت: «هذا البيت مَعيب عندي، إذْ جمع فيه بين العقارب والحيّات في الغَزَل، والطبْع ينفر منها، ولو كان في الهجاء لكان جيّداً» (تتمة يتيمة الدهر ص ٦٤).

(٤) تتمة يتيمة الدهر : ٦٣.

أبو الحصين الرقي[1]
(القرن الرابع الهجري)

هو أبو حُصين عليّ بن عبد الملك. كان قاضياً مشهوراً بحلب في إمارة الحمدانيين، وله أخبار ومراسلات شعريّة مع الشاعر العباسيّ المشهور أبي فراس الحمداني (٣٢٠هـ/٩٣٢م – ٣٥٧هـ/ ٩٦٨م).

مَدحه السريّ الرفّاء (...– ٣٦٦هـ/٩٧٦م) بقصيدة طويلة[2] قال فيها:

الوافر

لقدْ أضْحَتْ خَلالُ أبي حُصَيْنٍ ... حصوناً في الملِمّاتِ الصِّعابِ

كساني ظِلَّ وابِلِه، وآوى ... غرائبَ منطقي بعدَ اغْترابِ

وكنتُ كرَوْضةٍ سُقيت سحاباً ... فأثنَتْ بالنسيمِ على السَّحابِ[3]

* * *

– ١ –

قال في أبي فراس الحمداني[4]:

---

(١) انظر ترجمته في يتيمة الدهر :/١٢٧ – ١٢٩.

(٢) ديوانه:ص ٣٣ – ٣٤.

(٣) ديوانه:ص ٣٣.

(٤) يتيمة الدهر:١/١٢٨– ١٢٩. وأبو فراس الحمداني هو الحارث بن سعيد بن حمدان التغلبي (٣٢٠هـ/٩٣٢م – ٣٥٧هـ/٩٦٨م): أمير، شاعر، فارس. وهو ابن عمّ سيف الدولة الحمداني الذي كان يحبُّه ويستصحبه في غزواته، ويقدِّمه على سائر قومه، وقلّده منبجاً وحرّان. أسره الروم، وقال شعراً في أسره، عُرف بالروميّات. له ديوان شعري (يتيمة الدهر ١/٥٧–١١٣؛ وفيات الأعيان ٢/٥٨–٦٤؛ وشذرات الذهب ٣/٢٤؛ والأعلام ٢/١٥٥).

مجزوء الكامل

١- آليـــتُ أنّـــي مـــا بقيـــ ـــتُ رهـــينَ شُـــكْرِ الحـــارثِ[1]

٢- فـــإذا المنيَّـــةُ شـــارفَتْ ورَّثْـــــتُ ذلِـــك وارثـــــي[2]

٣- رِقّـــي لـــه مـــن بَعْـــدِ سَيْـــ ـــيِدِنا ولـــيسَ لثالِـــثِ

٤- قسـماً علـى صـدْقِ الضميـ ـــرِ ولسْـتُ فيـه بحانِـثِ[3]

* * *

-٢-

كتب أبو فراس الحمداني- وقد عزم على المسير إلى الرقّة – إلى أبي حصين قصيدة افتتحها بقوله [4]:

البسيط

يا طول شوقِي إنْ كانَ الرحيلُ غداً لا فَـرَّقَ اللهُ فيمـا بيننـا أبـدا

فأجابه أبو حصين بقصيدة أوَّلها[5]: البسيط

١- الحمـدُ للهِ حَمْـداً دائمـاً أبـدا أعْطـانيَ الـدَّهْرُ مـا لـمْ يُعْطِـهِ أحـدا

٢- إنْ كان ما قيلَ مِنْ سيرِ الرّكابِ غداً حقّاً، فإني أرى وشْكَ الحِمامِ غَدا[6]

٣- لـولا الأميـرُ وأنَّ الفَضْـلَ مَبْـدَؤه منْـه لقُلْـتُ بـأنَّ الفَضْـلَ مِنْـكَ بَـدا

٤- دامَ البقـاءُ لـه مـا شـاءَ مُقْتَـدِراً تمضـي أوامِـرُه إنْ حَـلَّ أو عَقَـدا

٥- يُـذِلُّ أعـداءَه عِـزًّا ويرْفَـعُ مَـن والاهُ فَضْـلاً، ويبقـى للعُلـى أبـدا

* * *

---

(١) آليت: حلفت وأقسمت.
(٢) المنيّة: الموت.
(٣) الحانت: الذي لا يفي بقَسَمه.
(٤) يتيمة الدهر: ١٢٧/١.
(٥) المصدر نفسه: ١٢٧/١.
(٦) وشْك الحِمام: قرْب الموت.

-٣-

وكتب إلى أبي فراس الحمداني من قصيدة جواباً[(١)]:

البسيط

١- مَنْ واثَبَ الدَّهْرَ كانَ الدهرُ قاهِرَهُ	**ومَـنْ شـكا ظُلْمَـهُ قَلَّـتْ نَواصِـرُهُ[(٢)]**
٢- إنْ كانَ سارَ فإنَّ الروح تَذْكُرُه	**والعـينُ تُبْصِـرُه، والقلـبُ حاضِـرُه**
٣- يا مَنْ أُخالِصُهُ ودّي وأَمْحَضُه	**نُصْحي، وتأتيـه مـنْ وصْفي جَواهِرُهُ[(٣)]**
٤- أتى كتابُكَ والأنْفاسُ خافِتَةٌ	**والجِسْـمُ مُسْتَسْـلِمٌ، والسُّـقْمُ قـاهِرُهُ**
٥- والطرفُ مُنْكَسِرٌ، والشوقُ طارِقُه	**والوَجْـدُ باطِنُـه، والصَّـبْرُ ظـاهِرُه**
٦- فانْتاشني وأعادَ الروحَ في بَدَني	**وشَـدَّ صَـدْعاً وكِسْـراً أنْـتَ جـابِرُهُ[(٤)]**
٧- ما زِلْتُ في نُزْهةٍ مِنْه وفي زَهَرٍ	**وأحْسَـنُ الـروضِ مـا دامَـتْ زواهِـرُهُ**
٨- حَسْبي بِسَيِّدِنا فَخْراً أَصول به	**هـو الفَخْـورُ ومـا خَلْـقٌ يُفـاخِرُهُ[(٥)]**
٩- مَنْ ذا يُطاوِلُه أم مَنْ يُماجِدُهُ	**أم من يُساجِله، أم من يُكاسِرُه؟[(٦)]**
١٠- أم مَنْ يُفاقِهُه أم من يُشاعِرُهُ	**أم مـن يجادلُـه أم مـن يُنـاظِرُه[(٧)]**
١١- أمْ مَنْ يُقارِبُه في كُلِّ مَكرُمَةٍ	**أمْ مـنْ يُناضِـلُه أم مـن يُسـاوِرُه[(٨)]**

---

(١) يتيمة الدهر: ١/١٢٧- ١٢٨.

(٢) واثَبَ الدّهرَ: سابقه، باراه.

(٣) أمحضُه: أُصْفيه.

(٤) انتاشني: أصابني. الصَّدْعُ: الكَسْر.

(٥) يُفاخِره: ينافسه في الفَخْر.

(٦) الأبيات:٩،١٠،١١،١٢في أنوار الربيع :١٧٩/٥ يطاوله: يجاريه في الرفعة. يماجِده: ينافسه في المجد. يساجله: يباريه في الفَخْر. يكاسِره: ينافسه في العظمة.

(٧) يفاقِهُه ويشاعره ويجادله ويناظره: يباريه في الفقه والشعر، والجَدَل، والمناظرة.

(٨) يُناضله ويساوره: يباريه في النضال والمحاربة.

١٢- أم مَنْ يُبارِزُهُ أم من يُواقِفه — فـي كُـلِّ مُعْتَـرَكٍ، أم مَـنْ يُصـابِرُهُ[١]

١٣- الحربُ نُزْهَتُه، والبَأْسُ هِمَّتُهُ — والسَّـيْفُ عَزْمَتُـه، واللهُ ناصِـرُهُ[٢]

١٤- والجودُ لَذَّتُه، والشُّكْرُ بُغْيَتُه — والعَفْـوُ والعُـرْفُ والتَّقْـوى ذخـائِرُهُ

١٥- هذا جَوابُ عَليلٍ لا حَراكَ بِهِ — قَـدْ خانَـهُ فَهْمُـهُ، بـل مـاتَ خـاطِرُهُ

١٦- يَشْكو عليكَ بِعاداً عَنْكَ أَتْلَفَهُ — وطـولَ شـوقٍ ونيرانـاً تُخـامِرُهُ

١٧- إنْ كانَ قَصَّرَ فيما قال مُجْتَهِداً — فأنْـتَ بالعَـدْلِ والإحسـانِ عـاذِرُهُ

* * *

---

(١) يبارزه ويواقفه ويصابره: يباريه في المبارزة، والمعارك والصَّبْر.

(٢) لاحظ التقسيم البديع في هذا البيت، وفي صدر البيت التالي.

الخليع الرقي[1]
(القرن الرابع الهجري)

هو الخليع الأصْغر[2] محمد بن أحمد، أبو عبد الله الشاميّ الرقّي: شاعر شاعر مُفْلِق من ولد عبيد الله بن قيس الرُّقيّات.

قال المرزبانيّ: مات بعد سنة ٢٨٠ هـ، أو فيها[3]، وقال الثعالبي (ت ٤٢٩هـ) إنَّ شاعرنا أدرك زمان البحتريّ (٢٠٦هـ/٨٢١م-٢٨٤هـ/ ٨٩٨م)، وبقي إلى أيام سيف الدولة الحمداني (٣٠٣هـ/ ٩١٥م - ٣٥٦هـ/٩٦٧م)، أي: إلى أيام إمارته على حلب سنة ٣٣٣هـ، وذكَرَ له شِعراً قاله فيه[4].

-١-

قال[5] لابن طولون[6]:

(١) انظر ترجمته في معجم الشعراء للمرزبانيّ : ٤١٠؛ ويتيمة الدهر:١/٣٣٣ - ٣٣٤.

(٢) لعله وُصِف بـ«الأصْغر» تمييزاً له من الخليع الحسين بن الضحاك (١٦٢ هـ/ ٧٧٩م - ٧٧٩م - ٢٥٠هـ/ ٨٦٤م).

(٣) معجم الشعراء:ص ٤١٠.

(٤) يتيمة الدهر:١/٣٣٣.

(٥) معجم الشعراء للمرزباني (١-٤)؛ ويتيمة الدهر (١، ٢، ٦)؛ ونثر النظم (١-٤، ٦)؛ ٦)؛ وأحسن ما سمعت (١، ٢، ٤، ٦)؛ وشرح نهج البلاغة (١، ٢ بدون نسبة)، والمستطرف (١، ٢، ٥).

(٦) كذا في أحسن ما سمعت ص ١٣٨؛ وفي قرى الضيف ١/٣٣٣؛ ويتيمة الدهر ١/٣٣٤ ١/٣٣٤ أنه قالها لسيف الدولة الحمداني، وفي معجم الشعراء للمرزباني ص ٤١٠ أنّ الأعراب قطعت على شاعرنا الطريق بنواحي حرّان، فدخل على ابن الأغرّ السلميّ، وأنشده الأبيات التي ستتلو.

الكامل

١- أنـا شـاعرٌ أنـا شـاكِرٌ أنـا ناشـرٌ ... أنــا راجـلٌ أنــا جـائعٌ أنــا عــاري[١]

٢- هي سِتَّةٌ، فكُنِ الضَّمينَ لنِصْفِها ... أَكُــنِ الضَّــمينَ لِنِصْــفِها بعيــارِ[٢]

٣- احْمِلْ وأطْعِمْ واكْسُ ثـمَّ لـك الوفـا ... عنْــدَ اخْتيــارِ محاسِــنِ الأخْيــارِ[٣]

٤- فالعارُ في مَدْحي لِغَيْرِكَ فاكْفِني ... بـــالجودِ منْـــكَ تَعَرُّضِـــي للعـــارِ

٥- مَدْحي لِغَيْرِكَ لَهْبُ نـارٍ خُضْتُها ... فَــأَجِزْ عُبَيْــدَك مِــنْ لهيــبِ النــارِ

٦- والنــارُ عنـدي كالسُّـؤالِ فهـلْ تـرى ... أنْ لا تُكَلِّفنـــي دُخـــولَ النـــارِ؟[٤]

* * *

-٢-

قال[٥]: المتقارب

المتقارب

١- بــأيِّ المُــدامَيْنِ لــم أَسْــكَرِ: ... بكَأسِـــكِ أم طرفِـــكِ الأحْـــوَرِ[٦]

٢- سُـقيتُ مـن الشَّـمْسِ مَشْـمولَةً ... علـــى غُـــرَّةِ القَمَـــرِ الأَزْهَـــرِ[٧]

---

(١) في نثر النظم: «أنا حامد، أنا شاكر»؛ وفي أحسن ما سمعت «أنا حامد أنا شاكر أنا ذاكر»؛ وفي شرح نهج البلاغة «نائع» مكان «جائع» (النائع: المتمايل جوعاً)؛ ورواية البيت في المستطرف:

أنا حامِد أنا شاكر أنا ذاكر ... أنا جائع أنا ضائع أنا عاري

(٢) في معجم الشعراء، ونثر النظم: «وأنا الضمين... فكنِ...»؛ وفي المستطرف «وأنا الضمين... فكنِ...) باري».

(٣) في نثر النظم: «أطعِمْ وأركِبْ».

(٤) في أحسن ما سمعت: «في السؤال».

(٥) يتيمة الدهر: ٣٣٣/١.

(٦) الطرف: النظر، العينان. الأحْوَر: الذي فيه حَوَر، وهو شِدّة سوادِ سوادِ العينين مع شدَّةِ شدَّةِ بياض بياضهما.

(٧) المشمولة: الخمرة الباردة. وغُرَّة القمر: أوّله. الأزْهر: اللامِع المُشرِق.

**٣- إذا المــاءُ خالَطَهــا جَنَّحَــتْ		أكاليـــلَ دُرٍّ علـــى جَـــوْهَرِ**

**٤- كـأنَّ علـى الشَّـرْبِ مِـنْ لونِهـا		ثيابــاً مــن الــذَّهبِ الأحمــرِ**[1]

* * *

-٣-

قال[2]:	السريع

السريع

**١- لـو لـم تَحُـلْ مـا سُـمِّيت حـالا		وكـــلُّ مــا حـــالَ فقـــد زال**

**٢- انظُـرْ إلـى الظِّـلِّ إذا مـا انتهـى		يأْخُـــذُ فـــي الـــنَّقْصِ إذا طـــال**

* * *

-٤-

قال[3]:	الكامل

الكامل

**١- فـي أيِّ منـزل صَبْوَةٍ لـم أَنْـزِلِ		وبــأيِّ مَنْطــقِ عــاذِلٍ لــم أُعْـذَلِ**[4]

**٢- ما حَقُّ هذا الربـعِ إذْ فيـه الـهوى		أن يُسْتَضــامَ بوقفــةِ المســتعْجِلِ**[5]

**٣- كِلْ، إنْ حضَرْتَ، إلـى الـدموعِ سؤالَهُ		فالـدَّمْعُ أفْصَـحُ مـنْ سؤالِ المنـزلِ**[6]

**٤- يــا هــذه إنْ لــم يكُـنْ لـكِ نائِـلٌ		فَعِـدِي، وإنْ لـم تَجْمُلـي فتَجَمَّلـي**[7]

**٥- جودي، فـإنْ لـم تُحْسِني، فتعلّمـي الـ		إحْسـانَ مـن هـذا الـوزيرِ المُفْضِـلِ**

**٦- أعدى الزَّمانَ ندا أبي نَصْرٍ فلو		سُمْناه أن يَهَبَ الصِّبا لـم يَبْخَـلِ**[8]

---

(١) الشّرْب: الشاربون.

(٢) يتيمة الدهر: ٣٣٤/١؛ وفيه: «أنشدني غيره [أي غير أبي بكر الخوارزمي] للخليع، وأنا وأنا أشكُّ فيه».

(٣) يتيمة الدهر ١٤٨/٣ (وفيه: قال الخليع النامي، وهذا تحريف).

(٤) الصَّبْوة: العِشْق. العاذِل: اللائم في الهوى.

(٥) يُسْتَضامَ: يلحق به الضَّيم (الظلم).

(٦) كِلْ: فعل أمر من وكلَ، بمعنى فَوَّضَ وسَلَّمَ.

(٧) النائل: العطاء، الهديّة. تجَمَّلي: تزيَّني، تكلَّفي الجمال.

(٨) الندى: العطاء. سُمْناه: طلبنا منه. الصِّبا: الفتوّة والشَّباب.

٧- أرْضـى الدِّيانَـةَ والصِّيانَةَ حُكْمُـه بكفــايَتي قَلَــمٍ وقــائمِ مُنْصُــلِ[١]

٨- يـا مَوْئِـلَ الراجـي وهَـلْ للحـائمِ الــ ـصادي سـوى قَطْرِ الحيـا مِـنْ مَوْئِـلِ[٢]

٩- أَسْــعِدْ بإقْبــالٍ وعيــدٍ قــابلاً بـكَ شَـخْصَ سَـعْدٍ لـيس بالمُتَرَهِّـلِ

١٠- وتَمَلَّ فَضْلَكَ، فهو أفْخَرُ مَلْبَسٍ وتَبَـوَّ عِـزَّكَ فهـو أَمْنَـعُ مَعْقِـلِ[٣]

١١- وَاخْبِرْ، متى ما شِئْتَ، إخْلاصي تبن لـك نِيَّـةُ المُصْـفي مـن المُتَجَمِّـلِ[٤]

١٢- ما قُلت قَطُّ لِمُنْعِمٍ: هَبْ لي؛ وفي تَحْصيلِ رأيكَ قد رغبْتُ فَهَبْـهُ لـي

١٣- فالآنَ قد أوفى النجاحُ على المُنى بسـعادَتي فـي الأصْـلِ لا بتَوَصُّـلي

١٤- وعَلِمـتُ أنّـي مُقْبِـلٌ وعلامَـةُ الــ إقْبــالِ أنِّــي عُــذْتُ مِنْــكَ بمُقْبِــلِ

* * *

-٥-

قال[٥]: الطويل

الطويل

١- أبا الفَضْلِ عنّا من مناقبِ هاشِمٍ وما شادَهُ في السالِفِ المُتَقادِمِ

٢- أرى ألفَ بانٍ لا يقومُ لهادِمٍ فكيْفَ ببانٍ خلْفَه ألفُ هادِمِ؟

* * *

-٦-

قال[٦]: الطويل

الطويل

١- جيراننــا جــارَ الزمــانُ علــيهمُ إذا جــارَ حكمهــم علــى الجيــرانِ

---

(١) المنصل: السيف.
(٢) الموئِل: المَلْجأ. الحائم الصادي: العطشان أَشدّ العَطَش. الحيا: المطر.
(٣) تَمَلَّ: استَمْتِعْ. تبَوَّ: تَبَوَّأْ وارتقِ. المعقِل: الحِصْن.
(٤) المصْفي: الصافي النيَّة. المُتجَمِّل: المتَكلِّف في حبّه.
(٥) معجم الشعراء للمرزباني: ص ٤١٠.
(٦) يتيمة الدهر ١:٣٣٣.

٢- ما الشَّأنُ، ويْحَكَ، في فراقِ فريقهِم	الشـأنُ، ويْحَـكَ، فـي جُنـونِ جَنـاني
٣- خُذْ يا غلامُ عِنانَ طَرْفِك فاثْنِهِ	عنّـي فقَـدْ ملـكَ الشَّـمولُ عِنـاني
٤- سكْرانُ سُكرَ هَوًى وسُكْرَ مُدامةٍ	أنّـى يفيـقُ فتًـى بـهِ سُـكْرانِ

*   *   *

ربيعة الرقي[1]
(... – ١٩٨ هـ)

ربيعة بن ثابت بن لجأ بن العيذار الأسديّ، اختُلِف في كنيته، فقيل: أبو شبابة، وأبو شبانة، وأبو أسامة، وأبو ثابت، وأبو سيّابة.

ولُقِّب بـ«الغاوي»؛ ولم تذكر المصادر سبب هذا اللّقب: ولعلّ ذلك يعود إلى كثرة لهوه، وغزله في الجواري، والعبث بهنّ، وربّما كان كلّ هذا في أيام صباه.

أما نسبته «الرقي»، فتعود إلى الرقّة، وهي المدينة الواقعة على الفرات من بلاد الجزيرة (في سوريا اليوم،)، وقد وُلِد ونشأ ومات فيها.

لا نعرف سنة ولادته، وأغلب الظنّ أنّه ولد في أيام الدولة الأمويّة، لكنّه لم ينبه إلا في الدولة العباسيّة. كان ضريراً، وأغلب الظّن أنه لم يولد أكمه.

اشتهر بالغزل، ومدح المهديّ العبّاسيّ، وكان الرشيد يأنس به، وله معه ملح كثيرة. قال صاحب الأغاني: "هو من المكثرين المجيدين، وإنَّما أَخْمَلَ ذكرَه، وأسقطه عن طبقته بُعدُه عن العراق، وتركه خدمة الخلفاء، ومخالطة الشعراء، ومع ذلك فما عدم مفَضِّلاً مقَدِّماً له. وقال ابن المعتزّ: كان ربيعة أشعر غزلاً من أبي نواس.

ذكر ابن النديم[2] أنّ لربيعة ديوان شعر من مئة ورقة، لكن هذا الديوان لم يصل إلينا؛ والشعر الذي وصل إلينا لا يعدو جزءًا صغيرًا من مجموع أشعاره.

---

(١) انظر ترجمته في طبقات الشعراء:ص ١٥٧ - ١٧٠؛ والأغاني:١٦/٢٧١-٢٨٣؛ ومعجم الأدباء ١١/١٣٤-١٣٦؛ ونكت الهميان ص ١٥١؛ وخزانة الأدب ٣/٥٥؛ ومقدمة مجموع شعره بتحقيق الدكتور يوسف بكار، وزكي العاني؛ وانظر كتاب علي شواخ اسحق «ربيعة الرقي شاعر الرقة في العصر العباسي».

(٢) الفهرست: ص ١٨٤.

وقد نهض في العصر الحديث ثلاثة باحثين قاموا بجمع شعره. أولهم علي شواخ إسحق في كتابه «ربيعة الرقي شاعر الرقة في العصر العباسي»[(١)]، وأصل الكتاب رسالة نال بها الباحث درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها من جامعة القديس يوسف في بيروت.

والثاني الدكتور يوسف حسين البكار الذي جمع شعر شاعرنا في طبعتين: صدرت الأولى سنة ١٩٨٠ عن دار الأندلس في بيروت. والثانية سنة ١٩٨٤ م عن الدار نفسها.

والثالث هو زكي ذاكر العاني الذي صدر كتابه سنة ١٩٨٠ عن منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

وهكذا لم يترك هؤلاء الباحثون مجالاً لمُسْتزيد؛ ولكن إذا خلت أطروحتي من شعر ربيعة الرقي؛ فإنّها ستخلو من شعر أهمّ شاعر رقّيّ، ولم يكن لي مناص من إعادة التحقيق.

ورغم الجهد الكبير الذي بذلته في التحقيق، فإنني لم أستطع إضافة شيء على ما جمعه الباحثون الثلاثة قبلي، سوى ثلاثة أبيات يتنازعها غير شاعر، وهي: الوافر

١- لقدْ تركتْ فؤادَكَ مُسْتَجَنّا ... مُطَوَّقَةٌ على فَنَنٍ تَغَنّى

٢- تميلُ به وتركَبُه بِلَحْنٍ ... إذا ما عَنَّ للمُشتاقِ أنّا

٣- فلا يَحْزُنْكَ أيّامٌ تَوَلّى ... تَذَكُّرُها ولا طيرٌ أرنّا

ولكنني، إن لم أستطع الإضافة، فقد توسَّعت في الشرح، وكذلك في مصادر التحقيق، ووجدتُ أنّ البيتين: الطويل

١- ثنى شَوْقَه، والمرءُ يَصْحو ويَسْكَرُ ... رُسومٌ كأخلاقِ الصَّحائف دُثَّرُ

٢- حبستُ بها صَحْبي، فظلَّتْ عِراصُه ... بِدَمعي وأنْفاسي تُراحُ وتُمْطَرُ

أثبتهما كلٌّ من الدكتور يوسف حسين بكار، وزكي ذاكر العاني في «شعر ربيعة الرقي» الذي جمعه كلٌّ منهما، وذلك نقلاً عن كتاب «التشبيهات

---

(١) صدر عن دار السلام للطباعة والنشر في بيروت وحلب سنة ١٩٧٩.

المشرقيّة» لإبراهيم بن محمد بن أبي عون (ت ٣٢٢ هـ)، ص ١٧٠. وذكر الدكتور بكار أنّ في كتاب التشبيهات «قال ابن الرقي»، وأشار إلى أنّ محقق الكتاب قال: «لعلّه ربيعة الرقي أو ابن الرومي».

والغريب العجيب أنَّ كُلاًّ من محققي كتاب التشبيهات، محمد عبد الغني خان، والدكتور بكار، وزكي ذاكر العاني أيضاً، لم يعد إلى ديوان ابن الرومي، ولو عاد أحدهم إليه، لوجد البيتين في هذا الديوان، ج٣، ص ٣٨. كذلك أثبت الدكتور يوسف البكار في شعر ربيعة المقطوعة التالية: المتقارب

١- وتُفّاحـــةٍ غَضّـــةٍ عقيقيّـــــةِ الجَـــــوْهرِ

٢- تَنَـــدَّتْ بمـــاء الرّبيـــ ـــع فـي رَوْضـها الأخضَـرِ

٣- فجـاءتْ كمثـلِ العـرو سِ فـــي لونِهـــا الأحْمَـــرِ

٤- ذكــرْتُ بهـــا الجُلّنـــا رَ فـــي خـــدِّك الأزْهَـــرِ

٥- فَمِلْــتُ ســروراً بهـــا إلـــى القَـــدَحِ الأَكْبَـــرِ

٦- وأنـــتَ لنـــا حاضِـــرٌ وإنْ كنـــتَ لـــم تَحْضُـــرِ

نقلاً عن نهاية الأرب ١٠٩/١١ (وفيه: «قال الرقي»، دون أن يذكر اسمه)، ذاهباً إلى أنّ إثبات المقطوعة في شعر ربيعة الرقي خير من إثباتها في القسم المنسوب؛ لأنها لم تنسب إلى شاعر آخر[1].

ولقد وجدتُ هذه المقطوعة في المحب والمحبوب ١٢٩/٣؛ وحدائق الأنوار وبدائع الأشعار ص ٣٠٠، منسوبة إلى الرقّي، من دون تحديد، فحقّها بالتالي أن تُثبت في الجزء الذي خصّصناه للأشعار التي نُسبت إلى الرقي دون تحديد. ولم أقسم شعر ربيعة إلى قسمين: مجموع شعره، والشعر المنسوب إليه والى غيره؛ كما فعل الدكتور بكار، مُثبتاً في القسم الأول بعض المقطوعات والقصائد التي نُسبت إلى ربيعة وإلى غيره. بحجّة ترجيحه أنّها لربيعة، بل جعلت كلّ الأشعار في قسم واحد، مُبيّناً في التحقيق ما أجمع عليه العلماء أنّه لربيعة، وما نُسب إليه وإلى غيره.

---

(١) شعر ربيعة الرقي : ١٠٠.

قافية الباء

-١-

قال[١]: الطويل

١- لِمَن ضَوْءُ نارٍ قابَلَتْ أَعْيُنَ الرَّكْبِ تُشَبُّ بِلَدْنِ العُودِ والمَنْدَلِ الرَّطْبِ؟[٢]

٢- فقلتُ: لقد آنَسْتُ ناراً كأنَّها صَفا كوكبٍ لاحَتْ فَحَنَّ لها قلبي[٣]

* * *

قافية التاء

جاء في الأغاني ١٦/٢٧٤- ٢٧٦:

امتدح ربيعة الرقي العباس بن محمد بن علي بن عبد الله بن العباس[٤]، بقصيدة لم يُسْبق إليها حُسْناً[٥]... فبعث إليه بدينارين، وكان يُقدِّر فيه ألفين، فلّما نظر إلى الدينارين، كاد يُجَنّ غيظاً، وقال للرسول: خذ الدينارين، فهما لك، على أن تردّ الرقعة من حيث لا يدري العباس، ففعل الرسول ذلك، فأخذها ربيعة، وأمر من كتب على ظهرها[٦]:

---

(١) الزهرة ٣٢٢/١؛ وسرور النفس بمدارك الحواس الخمس:ص ٣٦١- ٣٦٢.

(٢) الرَّكْب: الراكبون. اللَّدُن: اللَّيِّن. المندل: عود يُتَبَخَّرُ به.

(٣) في سرور النفس: «سنا كوكب لاحت يحنُّ لها قلبي».

(٤) (١٢١ هـ/ ٧٣٩م – ١٨٦هـ/ ٨٠٢م): أمير، أخو المنصور والسفاح. ولاّه المنصور دمشق وبلاد الشام. وولي إمارة الجزيرة في أيّام الرشيد. وأرسله المنصور لغزو الروم في ستين ألفاً. مات ببغداد (١٢٤/١٢ – ١٢٥؛ والنجوم الزاهرة ١٢٠/٢؛ والأعلام ٢٦٥/٣).

(٥) انظرها في رويّ اللام.

(٦) طبقات الشعراء ص ١٥٨ (البيتان: الثاني والثالث)؛ والأغاني:٢٧٤/١٦ (ما عدا البيت الأوّل)؛ وديوان المعاني ١٠٥/١ (البيتان الأولان، مع نسبتهما إلى أبي العتاهية)؛ وبخلاء الخطيب البغدادي: ص ١٣٢ (البيتان الثاني والثالث، مع نسبتهما إلى أبي العتاهية)؛ ومحاضرات الأدباء:٦٠٠/٢ (البيتان: الثاني والثالث)؛ وتهذيب تاريخ دمشق ٥٥/٧ (البيتان: الثاني والثالث)؛ ومعجم الأدباء ١٣٥/١١ (ما عدا البيت الأول)؛ وتجريد الأغاني القسم الثاني، الجزء الأوّل ، ص ١٧٣٧ (ما عدا= = البيت

من الوافر

١ – مَدَحْتُكَ مِدْحَةَ السيفِ المُحَلّى فلمّا أن ضَرَبْتُ بكَ انْثَنَيتُ[١]

٢ – مَدَحْتُكَ مِدْحَةَ الطِّرْفِ المُجَلّى لتجريَ في الكرامِ كما جريتُ[٢]

٣ – فَهبْها مِدْحةً ذَهَبَتْ ضَياعاً كذبتُ عليكَ فيها وافْتَرَيْتُ[٣]

٤ – فأنتَ المرءُ ليس له وفاءٌ كأني إذ مَدَحْتُكَ قد زَنَيْتُ[٤]

ثم دفعها إلى الرسول، وقال له ضعها في الموضع الذي أخذتها منه. فردها الرسول في موضعها. فلما كان من الغد أخذها العباس، فنظر فيها، فلما قرأ الأبيات غضب، وقام من وقته، فركب إلى الرشيد، وكان أثيراً عنده، يبجِّله ويقدمه، وكان قد هَمَّ أن يخطب إليه ابنته، فرأى الكراهة في وجهه، فقال: ما شأنك؟ قال: هجاني ربيعة الرَّقيّ. فأحضِر، فقال له الرشيد: يا ماصَّ كذا[٥] وكذا من أمه، أتهجو عمي، وآثر الخلق عندي، لقد هممت أن أضرب عنقك.

الأول)؛ ومختار الأغاني ٤٣/٤ (ما عدا البيت الأول)؛ ونهاية الأرب:٢٠٣/٣ (البيتان الأولان مع نسبتهما إلى أبي العتاهية): و٢٠٤/٣ (ما عدا البيت الأول)، مع نسبتها إلى ربيعة الرقّي نقلاً عن كتاب الأغاني؛ ونكت الهميان: ص ١٥٢ (ما عدا البيت الأول)؛ والوافي بالوفيات ٩٦/١٦ (ما عدا البيت الأول)؛ وتحفة المجالس:ص ٣٣٣ (ما عدا البيت الأول)؛ ونزهة الجليس ٣٢٩/١ (ما عدا البيت الأول)؛ ومهذّب الأغاني:٢٣٦/٨ (ما عدا البيت الأول. وهكذا نرى أنّ البيتين الأوّلين نُسبا إلى أبي العتاهية في بخلاء الخطيب البغدادي؛ وديوان المعاني؛ ونهاية الأرب (في رواية من روايتين)؛ وعن ديوان المعاني ونهاية الأرب أثبتهما الدكتور شكري فيصل في «تكملة ديوان أبي العتاهية» ص ٥٠٢، مع البيتين الآخرين في هذه المقطوعة.

(١) في نهاية الأرب:٢٠٣/٣ : «هززتُك هِزَّة السيفِ المُحَلّى». والمحلّى: المُزَيَّن بحلية.

(٢) في طبقات الشعراء: والأغاني؛ ومعجم الأدباء؛ والوافي بالوفيات «السيف المحلّى». وفي محاضرات الأدباء «الكلام» بدل «الكِرام»؛ وفي تهذيب تاريخ دمشق «الجياد» مكان «الكرام». والطرف: الفرس الكريم العتيق. المُجَلّي: السابق.

(٣) في طبقات الشعراء «واعتديتُ». وافتريت: كذبت.

(٤) الأغاني:٢٧٤/١٦ (وفيه «رثيت» مكان «زنيت») والوافي بالوفيات:٩٦/١٦ (وفيه «رثيت» مكان «زنيت»)؛ ومعجم الأدباء:١٣٥/١١ (وفيه «رثيت» مكان «زنيت»). في الأغاني؛ ومعجم الأدباء؛ وتجريد الأغاني؛ ونكت الهميان؛ والوافي بالوفيات؛ ونزهة الجليس؛ «قد رثيت». وفي مهذّب الأغاني «إنّ» بدلاً من «إذْ».

(٥) يا ماص كذا: يريد يا ماص بظر أمّه: هو سبّ كان يجري على ألسنة العرب في القديم.

فقال: والله يا أمير المؤمنين، لقد مدحته بقصيدة ما قال مثلها أحد من الشعراء، في أحد من الخلفاء، ولقد بالغت في الثناء، وأكثرت في الوصف، فإن رأى أمير المؤمنين أن يأمره بإحضارها.

فلما سمع الرشيد ذلك منه سكن غضبه، وأحب أن ينظر في القصيدة، فأمر العباس بإحضار الرقعة، فتلكأ عليه العباس ساعة، فقال له الرشيد سألتك بحق أمير المؤمنين إلا أمرت بإحضارها، فعلم العباس أنه قد أخطأ وغلط، فأمر بإحضارها فأحضرت، فأخذها الرشيد وإذا فيها القصيدة بعينها، فاستسحنها واستجادها، وأُعجب بها، وقال: والله ما قال أحد من الشعراء في أحد من الخلفاء مثلها، لقد صدق ربيعة وبرّ.

ثم قال للعباس: كم أَثَبْتَهُ عليها؟ فسكت العباس. وتغيّر لونه، وجَرِض[١] بريقه، فقال ربيعة: أثابني عليها يا أمير المؤمنين بدينارين، فتوهم الرشيد أنه قال ذلك من الموجِدة[٢] على العباس، فقال: بحياتي يا رقيّ، كم أثابك؟ قال: وحياتك وحياتك يا أمير المؤمنين ما أثابني إلا بدينارين.

فغضب الرشيد غضباً شديداً، ونظر في وجه العباس بن محمد، وقال: سَوْءةً لك! أيةُ حال قعدت بك عن إثابته؟ أقلة المال؟ فوالله لقد موّلتك جُهدي؛ أم انقطاع المادة عنك؟ فوالله ما انقطعت عنك، أم أصلك؟ فهو الأصل لا يدانيه شيء، أم نفسك؟ فلا ذنب لي، بل نفسُك فعلتْ ذلك بك، حتى فضحت أباك وأجدادك، وفضحتني ونفسك.

فنكس العباس رأسه ولم ينطق. فقال الرشيد: يا غلام، أعطِ ربيعة ثلاثين ألف درهم وخِلْعة، واحمله على بغلة، فلما حُمل المال بين يديه، وألبس الخلعة، قال له الرشيد: بحياتي يا رقيّ لا تذكره في شيء من شعرك تعريضاً ولا تصريحاً، وفتر الرشيد عما كان هم به أن يتزوج إليه، وظهر منه له بعد ذلك جفاء كثير واطِّراح[٣].

*   *   *

---

(١) جَرِضَ بريقه: عصَّ كأنه يبتلعه.
(٢) الموجِد ُ: الغضب.
(٣) اطّرحه: رماه وقذفه.

قافية الحاء

-٣-

قال في «داح»[(١)]: مجزوء الرمل

١- صـاحِ إنّـي غيـرُ صـاحي	**أبـــداً مـــن حُـــبِّ داحِ**[(٢)]
٢- صـارَ قَـدْحاً (حُـبُّ داحِ)	**فـــي فـــؤادي المُسْـــتَباحِ**[(٣)]
٣- جَـــنَحَ القلـــبُ إليهـــا	**إنَّ قلبـــي ذو "جُنـــاحِ"**[(٤)]
٤- وعَصَـى فـي حُـبِّ "داحِ"	**كُـــلَّ لـــوّامٍ ولاحـــي**[(٥)]
٥- ليتَ لي رُسْلاً من الجِنْـ	**ــنِ إليهـــا والرِّيـــاحِ**
٦- تُبْلِـــغُ الحاجـــاتِ عنّـــي	**ثـــمَّ تـــأتي بالنَّجـــاحِ**
٧- داحُ داحٌ حِـــبَّ نَصْـــرٍ	**آحِ مـــن حُبِّـــكِ آحِ**[(٦)]
٨- أنـــا، واللهِ، قتيـــلٌ	**لـــكِ مـــن غيـــرِ جِـــراحِ**
٩- لا بسَـــيْفٍ قَتَلْتِـــي	**لا، ولا سُـــمْرِ الرِّمـــاحِ**
١٠- أنـــتِ للنّـــاسِ قَتُـــولٌ	**بـــالهوى، لا بالسِّـــلاحِ**
١١- وبِشَـــكْلٍ وبِـــدَلٍّ	**وبِغُـــنْجٍ ومُـــزاحِ**
١٢- وبعَيْنَـــيْنِ صَيُودَيْـــ	**ـــنِ وثَغْـــرٍ كالأقـــاحي**[(٧)]

---

(١) طبقات الشعراء:ص ١٦١.

(٢) صاحِ: منادى مُرَخَّم من «صاحبي».

(٣) ما بين القوسين إضافة من عبد الستار أحمد فراج، محقق «طبقات الشعراء» لابن المعتزّ، وهي إضافة يقتضيها المعنى والوزن.

(٤) الجُناح: الشوق. وقال محقق الطبقات: «هكذا بالأصل، والمعروف أنّه يقال: جَنَحَ جُنوحاً؛ ولعَلَّها: «جمح القلبُ... ذو جماح»، وهو الأصوب والأدقّ.

(٥) قال الدكتور يوسف حسين بكار، محقق ديوان ربيعة الرقيّ (ص ٨٧، الهامش): «اللاحي: اللائم أيضاً، وهذا عيب من عيوب القوافي، يُعرف عند القدماء بـ«القافية المستدعاة» التي لا تفيد معنًى، بل يُؤتى بها من أجل الرويّ فقط». والواقع أنَّ من معاني «اللاحي»، الشاتم، فلا قافية مستدعاة.

(٦) الحِبّ: المُحِب، المحبوب. وآح: حكاية صوت المتوجِّع والمُتَنَحْنِح.

(٧) الأقاحي: جمع أُقحوان، وهو نبات له زهرة صفراء صغيرة في الوسط تحيط بها وريقات بيضاء، يُشبِّه الشعراء بها الأسنان.

١٣- ليتَنـي كنـتُ حَمَامـاً   لـكِ مَقْصوصَ الجَنَـاحِ

١٤- أيُّهـا النّـاسُ ذَرونـي   لَسْـتُ مـن أهـلِ الفَـلاحِ[١]

١٥- أنـا إنسـانٌ مُعَنَّـى   بِهَـوى المُـرْضِ الصِّحاحِ[٢]

١٦- أنـا زيـرٌ للغـواني   وأخـو لهْـوٍ وَراحِ[٣]

١٧- غيـرَ أنّـي لَسْـتُ أغْشَـى   أبـداً بـابَ السِّـفاحِ[٤]

١٨- إنَّ رَبْـعَ ابـنِ نُصَـيْرٍ   مَعْـدِنُ البِـيضِ المِـلاحِ

١٩- فيـهِ داحٌ ولِمَـا فـي   حُـبِّ داحِ مـن جُناحِ

٢٠- وفتـاةٌ غيـرُ داحِ   ذاتُ لَهْـوٍ ومُـزاحِ

٢١- قـد تَجَشَّـمْتُ إليهـا   هَـوْلَ لَيْـلٍ ونُبَـاحِ

٢٢- فَخَلَوْنـا بفَتـاةٍ   غـادَةٍ غَرْثَـى الوِشَـاحِ[٥]

٢٣- فَلَبِسْـتُ العُكَـنَ البيـ   ـضَ مـن الخَـوْدِ الـرَّدَاحِ[٦]

٢٤- ثـمّ لمّـا صـاحَ ديـكٌ   قَبْـلَ إبَّـانِ الصَّـبَاحِ

٢٥- قُلْـتُ: صِـحْ يـا ديـكُ أَلْفـاً   لـيس ذا وقْـتَ البَـراحِ[٧]

٢٦- أو أرى الصُّـبْحَ وإن كـا   ن لفـي الصُّـبْحِ افْتِضـاحي[٨]

---

(١) الفلاح: النجاح

(٢) المُعَنّى: المُكلَّف ما يَشُقُّ عليه.

(٣) زير النساء: الذي يُحبّ زيارتهنّ ومحادثتَهنَّ.

(٤) السِّفاح: الزّنى.

(٥) الغَرْثى: الجائعة. والوِشاح: شبه قلادة من نسيج أو جلد عريض يُرَصَّع بالجوهر، تشدّه تشدّه المرأة بين عاتقها وكَشْحَيْها. وقوله: «غرثى الوشاح» كناية عن دقّة خصْرها، وضمور بَطْنها.

(٦) العُكن: جمع عُكْنة، وهي ما انطوى وتثنّى من لحم البطن سِمَناً. الخَوْد: المرأة الشابّة. الشابّة. والرداح: الثقيلة الأوراك، التامّة الخَلْق. وقيل: الضَّخمة العجيزة. وضِخَم العجيزة كان مسْتحبّاً عند العرب.

(٧) ألفاً: ألف صحيحة، فالتنوين في «ألفاً» تنوين عِوض. البَراح: المغادرة.

(٨) حرف العطف «أو» هنا بمعنى «إلى أنْ».

قافية الدال

-٤-

قال يصف الرَّقّة[١]: الرمل

١- حبَّـــذا الرَّقَّـــةُ داراً وبَلَـــدْ بَلَـــدٌ ســـاكِنُهُ ممـــن تَـــوَدْ

٢- مـــا رأينـــا بلـــدَةً تَعْـــدِلُها لا، ولا أَخْبَرَنـــا عنهـــا أحَـــدْ

٣- إنَّهـــا بَرِّيَّـــةٌ، بَحْرِيّـــةٌ سـورُها بَحْـرٌ، وسُـورٌ فـي الجَـدَدْ[٢]

٤- تَسْمَعُ الصُّلْصُلَ فـي أشـجارِها، هُدْهُـدَ البَـرِّ ومُكّـاءً غَـرِدْ[٣]

٥- لـم تُضَـمَّنْ بَلْـدَةٌ مـا ضُـمِّنَتْ مـن جَمـالٍ فـي قـريشٍ وأسَـدْ

* * *

-٥-

قال في«ليلى»[٤]: الطويل

١- خليلـيَّ، هـذا رَبْـعُ ليلـى، فَقَيِّدا بعيرَيْكُمـا ثـمّ ابكيـا وتَجلَّـدا

٢- قِفـا أسْـعِداني بـاركَ الله فيكمـا وإن أنتمـا لـم تَفْعـلا ذاك فاقْعُـدا

٣- وإلاّ فســيرا واتْركــاني وعَــوْلَتي أقُـلْ لجَنَـابَيْ دِمْنَـةِ الـدَّارِ أسْـعِدا[٥]

---

(١) معجم البلدان:٥٩/٣ (الرقّة)؛ وخزانة الأدب:٣٠٢/٦.

(٢) الجَدَدْ: الأرض المستوية، والأرض الغليظة، وما ارتفع من الرمل وانحدر.

(٣) في خزانة الأدب «يسمع». والصُّلْصُل: طائر صغير. والمُكّاء: طائر في ضرْب القُنبرة. إلاّ أنّ أنّ في جناحيه بَلَقاً، سُمّي بذلك لأنّه يجمع يديه، ثمَّ يصْفِر فيهما صَفَراً حسناً. وقيل: المُكّاء: طائر يألف الريف، وهو فُعّال من «مَكا»، إذا صَفَر (لسان العرب (مكا). الغَرِد: الذي يرفع صوته في غنائه ويُطرِّب به. والشاعر يصف تجاوب الطير في أشجار الرّقّة.

(٤) طبقات الشعراء: ص ١٦٩.

(٥) العَوْلة: العويل، رفع الصوت بالبُكاء.

٤- فقالا - وقد طال الثُّوِيُّ عليهما: لَعَلَّـكَ أن تَنْسـى وأنْ تتجلَّـدا[١]

٥- فَسِرْ عَنْكَ قدْ عنَّيْتَنا وحبَسْتَنَا على دِمَنِ الأطلال يوماً مُطَرَّدا[٢]

٦- يَلومُ على ليلى خليلي سَفَاهةً وما كُنْتُ أهْلاً في الهوى أن أُفَنَّدا[٣]

٧- لعَمْريَ، أيْ ليلى، لئِنْ شَطَّتِ النَّوى بليلى، لقد صادتْ فؤادي مُعَمَّدا[٤]

٨- قَتولٌ بعينيها. صَيودٌ بَدلِّها ومـا تَقْتُلُ الفتيانَ إلاّ تَعَمُّدا[٥]

٩- ألا حَبّذا ليلى وأترابُها الأُلى وَعَدْنَكَ من ليلى ومِنْهُنّ موعدا[٦]

١٠- فأَقْبَلْنَ من شتّى ثلاثاً وأربعاً وثِنْتَيْن يَمْشين الهُوَيْنا تَأَوُّدا[٧]

١١- يَطَأْنَ مُروطَ الخَزّ يلحَقُها الحما ويَسْحَبْنَ بالأعْطافِ رَيْطًا مُعَمِّدا[٨]

١٢- فلمّا التَقَيْنا، قُلْنَ: أهلاً ومرحباً تَبَوأْ لنا بالأبْطَحِ السَّهْلِ مَقْعَدا[٩]

*   *   *

---

(١) الثّويّ: الإقامة.

(٢) سِرْ عَنْكَ: سِرْ ودَعْ عنك، أي: تغافَلْ واحتَمِلْ. الدِّمَن: جمع دِمْنة، وهي آثار الدار. والمطرَّد: الطويل.

(٣) أُفَنّد: أُخَطَّأ في الرأي.

(٤) شطَّتِ النوى: طال الفراق. مُعَمَّد: مُضْنًى من العشق.

(٥) طبقات الشعراء ص ١٦٩.

(٦) الأتراب: جمع تِرْب، وهو المُماثِل في العُمْر.

(٧) الهُوينى: التّمَهُّل والتُّؤدة والرِّفْق. والتَّأَوُّد: التثنّي والتلوّي.

(٨) المروط: جمع مرط، وهو الكساء من صوف أو خزّ أو كتان، وقد يكون الثوب الأخضر، والمروط هنا الثياب الخضر من الخز، وهي طويلة الذيل، دلالة على العز والرفاه، فهنّ يدسن عليها. يلحقها الحمّا: أي مذهّبة. يُقال: ذهب حسن الحماء أي خرج من الحَماء حسناً [لسان-حما]. الريط: الملاءة إذا كانت قطعة واحدة، وكل ثوب لين دقيق. المعمد: عليه رسوم أعمدة كما يقال: ديباج مشجّر في نقشه على هيئة الشجر [لسان - شجر].

(٩) الأبْطح: مكان مُتَّسَع يسيل فيه الماء، فيُخَلّف فيه التراب والحصى الصِّغار.

لَمّا عقد الخليفة العبّاسيّ، أبو جعفر المنصور، ليزيد بن حاتم[(١)] بن قبيصة المهلبيّ الأزدي على بلاد أفريقيا، وليزيد بن أُسيد السّلميّ[(٢)] على ديار مصر، خرجا معاً، وكان يزيد بن حاتم المهلبيّ يقوم بكفاية الجيشين، فقال ربيعة في يزيد بن حاتم[(٣)]:

الوافر

١- يزيـدَ الأزْدِ، إنَّ يزيـدَ قَـوْمي   سَـمِيَّكَ لا يَجـودُ كمـا تَجـودُ[(٤)]

٢- شَـبيهُك فـي الـولادة والتّسـمّي   ولكـنْ لا يجـودُ كمـا تَجـودُ[(٥)]

---

(١) (...- ١٧٠هـ/ ٧٨٧م): أمير من القادة الشجعان في العصر العباسي. ولاّه المنصور ولاية أفريقيا سنة ١٥٤ هـ، فتوجّه إليها، وقاتل الخوارج، واستقر والياً بها خمس عشرة سنة وثلاثة أشهر، قضى في خلالها على كثير من فتن البربر وغيرهم. (انظر ترجمته في وفيات الأعيان:٥/٣٢١- ٣٢٦؛ والنجوم الزاهرة:٢/١؛ والأعلام:٨/١٨٠).

(٢) (... –بعد ١٦٢ هـ/ بعد ٧٧٩م): والٍ من رجال الدولة العباسية. كانت أمه نصرانية. ولي أرمينية للمنصور ولوالده المهدي. غزا الروم سنة ١٥٨ هـ، واستولى على حصون من ناحية قاليقلا سنة ١٦٢ هـ. (انظر ترجمته في الكامل في التاريخ:٣/٨٥؛ ٥/٤٥٤، ٥٢٧؛ ٦/١٣، ٥٨؛ والنجوم الزاهرة:٢/٣٠؛ والأعلام ٨/١٧٩).

(٣) الأغاني:١٦/٢٧٣ (ما عدا البيت الثاني)؛ وديوان المعاني:١/٢٠١ (١-٣ وبدون عَزْو)؛ والبيتان الأوّل والثالث في شرح أدب الكاتب للجواليقي:ص ٢٩٤؛ ووفيات الأعيان:٦/٣٢٤؛ وخزانة الأدب:٦/٢٩٤؛ والبيت الأول بدون عزْو في رسائل الصاحب بن عباد:ص ١٦٠.

(٤) في شرح أدب الكاتب، وديوان المعاني، ورسائل الصاحب، وخزانة الأدب: «يزيد الخير»؛ وعجز البيت في رسائل الصاحب وخزانة الأدب «سميّك لا يزيد كما تزيدُ». وقال ابن خلكان (وفيات الأعيان ٦/٣٢٤): إما قوله: «يزيد قومي» دليل على أنّ ربيعة مولى بني سليم.

(٥) في البيت إيطاء (تكرار كلمة الرويّ بلفظها ومعناها من غير فاصل أقلّه سبعة أبيات وهو عيب من عيوب القافية اللغويّة؛ وعلى رواية رسائل الصاحب بن عبّاد وخزانة الأدب لا إيطاء.

٣- يقــودُ جماعـــةً وتقــود أخــرى فَتَــرْزُقُ مَــنْ تَقــودُ ومَــنْ يقــودُ[١]

٤- فمــا تِسْــعون يَحْقُرهــا ثــلاثٌ يُقــيمُ حِســابَها رجـــلٌ شـــديدُ[٢]

٥- وكَــفٌ شَـثْنَةٌ جُمِعَـت لِــوَجْءٍ بأنْكَـدَ مــن عطائِــكَ يــا يَزيــدُ[٣]

* * *

-٧-

قال في «عَثْمة»[٤]: الكامل

١- اعتـادَ قلبَـكَ مِـنْ حَبيبِكِ عيـدُهُ شَـوْقٌ عَـراكَ فأنـت عنـه تـذودُهُ[٥]

٢- والشَّـوْقُ قـد غَلَـبَ الفـؤادَ فقـادَهُ والشَّــوْقُ يغلِـب ذا الهـوى فيقـودُهُ

٣- فــي دارِ «مــرّارٍ» غــزالُ كنيســةٍ عَطِـــرٌ عليـــه خُـــزوزهُ وبُـــرودُهُ[٦]

٤- ريــمٌ أغَــرٌّ كأنّــه مــن حُسْــنِه صَـــنَمٌ يَحُـــجُّ بِبيعـــةٍ مَعْبـــودُهُ[٧]

---

(١) في وفيات الأعيان وخزانة الأدب: «تقود كتيبة»؛ وفي ديوان المعاني: «يقود عصابة».

(٢) في البيت تضمين، أي: تعلُّق قافية البيت بما بعده، وهو عيب من عيوب القافية؛ لأنّ لأنّ فيه خروج على وحدة البيت.

(٣) الشَّثْنة: الغليظة. الوَجْء: اللَّكْز، الضرب. أنْكَد: أكثر بُخلاً وقِلّة خير.

(٤) الأغاني:١٦/٢٨١؛ ومهذّب الأغاني:٨/٢٣٨؛ ومختار الأغاني:٤/٤٦ (الأبيات: ١، ٢، ٢، ٣، ٦). وقال الأصفهاني: إنَّ القصيدة طويلة مدَحَ فيها بعض ولد يزيد بن المهلَّب؛ ولكنّه، مع الأسف، لم يُثبت سوى الأبيات السبعة التالية، ولم نقع على بقيّة القصيدة فيما عدنا إليه من مصادر التراث العربي.

(٥) العيد: ما يعتاد الإنسان من همّ وشوق ونحوهما. عراكَ: أصابك. تذوده: تدفعه، تطرده. تطرده.

(٦) الخزوز: جمع خز، وهو الحرير، أو ما يُنْسَج من الحرير أو الصوف. البرود: جمع بُرْد، بُرْد، وهو الثّوب المُخطَّط يُلْتحَف به.

(٧) الريم: الغزال الخالص البياض، يُشبِّه حبيبته به. الأغَرّ: الأبيض. البيعة: كنيسة النصارى أو اليهود. معبود هنا بمعنى عابد.

٥- عَيْنــاهُ عَيْنــا جُــؤْذُرٍ بِصــريمَةٍ ولــه مــن الظَّبْــي المُرَبَّــبِ جيــدُهُ[١]

٦- مـا ضـرَّ عَثْمَـةَ أن تُلِـمَّ بعاشـقٍ دَنِــفِ الفــؤادِ مُتَــيَّمٍ فَتَعــودُهُ[٢]

٧- وَتُلِــدُّهُ مــن ريقهــا، فلرُبّمــا نَفَـع السَّـقيمَ مـن السَّـقامِ لَـدُودُهُ[٣]

* * *

-٨-

قال في «غُنْم»[٤]: البسيط

١- يا "غُنْمَ" رُدِّي فؤادَ الهائمِ الكَمِدِ من قبلِ أن تُطْلَبي بالعقْلِ والقَوَدِ[٥]

٢- تيَّمْتِنِــي بــدَلالٍ منــكِ يقْتُلُنــي وقد رَمَيْتِ، فما أخْطَأْتِ عَنْ كَبِدي

٣- إنْ تَقْتُليني كَذا ظُلْماً بلا تِرَةٍ فلسْتِ فائتةً قومي بني أسَدِ[٦]

٤- أمّا الفُؤادُ فَشَيْءٌ قد ذهَبْتِ بهِ فمــا يَضُــرُّكِ ألاّ تُسْــقِمي جَسَــدي

٥- أنْتِ الهوى ومُنى نفسي ومُتْعَتُها أقــولُ ذاك ولا أُخْفيــهِ عَــنْ أحَــدِ

٦- نِلْتِ الجمالَ ودَلاًّ رائعاً حسناً فمــا تُسَــمَّيْنَ إلا ظَبْيَــةَ البَلَــدِ

---

(١) الجُؤذَر: ولد البقرة الوحشيّة. والصَّريمة: القطعة من الأرض المنقطعة من معظم الرمل، وقيل: هي الأرض المحصود زرعها. المُرَبَّب: الناشئ.

(٢) دنِف الفؤاد: مريضه من شدّة العشق. المُتيَّم: الذي ذهب عقله بسبب شدّة العشق.

(٣) تلدّه: تسقيه. السَّقيم: المريض. السَّقام: المرض. لدوده: دواء. يقول ربّما يكون الدواء من من المرض نفسه.

(٤) طبقات الشعراء:ص ١٦٩ – ١٧٠.

(٥) الكَمِد: الشديد الحُزن. العَقْل: الدِّية، ثمن دم القتيل. القَوَد: القِصاص، العِقاب.

(٦) التِّرة: الثَّأر.

٧- وأنتِ طَيِّبةٌ في القَيظِ باردةٌ وفي الشِّتاء سَخُونٌ ليلةَ الصَّرَدِ[١]

٨- تَسْقي الضَّجيعَ رُضاباً من مُقَبَّلِها من باردٍ واضحِ الأنيابِ كالبَرَدِ[٢]

٩- يا لَيْتَني قبلَ موتي قد خَلَوْتُ بها على الحَشِيَّة بين السَّجْفِ والنَّضَدِ[٣]

١٠- قد وسَّدَتْني اليدَ اليُمْنى ودُمْلُجُ العَضُدِ اليُسْرى على عَضُدي[٤]

١١- في كُلِّ يوْمٍ لنا إلمامَةٌ بكُمُ وليْتَ دارَكِ من داري على صَدَدِ[٥]

*   *   *

-٩-

قال[٦]: البسيط

١- عَيْنا ربيعةَ رَمْداوانِ، فاحْتَسِبي بكَحْلَةٍ منك تَشْفيه من الرَّمَدِ[٧]

٢- إنْ تكتحِلْ منك عَيْناه، فلا رَمَدٌ على ربيعةَ يُخْشى آخرَ الأَبَدِ[٨]

*   *   *

---

(١) القيظ: شدّة الحرّ. الصَّرَد: شِدّة البرد.

(٢) الضّجيع: المُضاجِع. مُقَبَّلها: فمها.

(٣) الحشيَّة: الفِراش المَحْشُو. السِّجف: السِّتْر. النَّضَد: السَّرير.

(٤) اليارق: نوع من الأسورة. الدَّمْلج والدِّمْلج: حِلْية تُحيط بمعصم اليد. العَضُد: الساعد، وهو وهو من المِرفق إلى الكتف.

(٥) الصَّدَد: المُقابل، أو القريب.

(٦) ربيع الأبرار ١٠٨/٥؛ والمستطرف ٣٠٣/٣؛ وحماسة القرشي ص ٢٨٨.

(٧) في المستطرف وحماسة القرشي: "بنظرة".

(٨) في المستطرف "بكِ".

قافية الراء

-١٠-

قال[1]: الطويل

١- إذا المرءُ لم يكسَبْ معاشاً لنفسه	**شكا الفقرَ أو لاقى الصديقَ فأكثرا**[2]
٢- وصار على الأدْنَيْنِ كَلاً، وأوْشكَتْ	**صِلاتُ ذوي القربى له أن تَنَكَّرا**[3]
٣- فَسِرْ في بلاد الله والتَمِسِ الغِنى	**تَعِشْ ذا يسارٍ أو تموتَ فتُعْذرا**
٤- وما طالبُ الحاجاتِ من حيثُ تُبْتغى	**من النّاسِ إلا مَنْ أَجَدَّ وشَمَّرا**[4]
٥- فلا تَرْضَ من عَيْشٍ بدونٍ ولا تَنَمْ	**وكيف ينامُ اللّيلَ من كان مُعْسِرا؟!**[5]

---

(١) الأمل والمأمول (البيتان: الثالث والخامس، ودون عزو)؛ وعيون الأخبار: ٢٤٣/١ (دون عزو)؛ وحماسة البحتري:ص ١٢٥ (البيت الرابع فقط مع عزوه لأبي عطاء السندي)؛ والزهرة:٨٠٦/٢ (البيتان: الأول والثالث مع عزوهما لربيعة الرقي)؛ والعقد الفريد:٣١/٣ (لعروة بن الورد)؛ والأغاني:٣٢٦/١٧ (لأبي عطاء السندي)؛ ولباب الآداب:ص ٢٦-٢٧ (للنابغة الذبياني، وليست في ديوانه)؛ ومحاضرة الأبرار: ٤٣١/١ (البيتان: الثالث والخامس من دون عَزْو)؛ والحماسة البصرية:١٠٩/١ (لعروة بن الورد)؛ وغرر الخصائص الواضحة (ما عدا البيت الرابع، ودون عَزو)؛ والتذكرة السعديّة ص ٢٢٦ (الأبيات الأربعة الأولى، مع نسبتها لربيعة الرقي)؛ ومجموعة المعاني ص ١٢٩ (الأبيات الثلاثة الأولى، مع نسبتها لأبي عطاء السندي). والأبيات الأربعة الأولى في ديوان عروة بن الورد ص ٨٩.

(٢) في ديوان عروة بن الورد؛ والزهرة؛ والحماسة البصرية؛ ولباب الآداب؛ وغرر الخصائص؛ والتذكرة السعدية؛ ومجموعة المعاني : «لم يطلب ... أو لامَ»؛ وفي الأغاني «أو لام»؛ وفي المحاسن والمساوئ: «لم يبغ المعاش... أو لامَ».

(٣) في غرر الخصائص: «على الأهلين... أن تتكسَّرا». وفي مجموعة المعاني «حبال» بدل «صلات». والكلّ: الذي هو عالة على غيره.

(٤) روايته في حماسة البحتري:

وما يدرك الحاجات من حيث تُبْتغى   من القوم إلاَّ مَنْ أَعَدَّ وشَمَّرا

وروايته في الحماسة البصريّة:

وما طالبُ المعروف من حيث يُبْتغى من الناس إلاّ مَنْ أَبَرَّ وشَمَّرا

وفي العقد الفريد: «فما طالب... ومن المال». وصدر البيت في لباب الآداب والتذكرة السعدية: «وما طالب الحاجات في كلّ وجهة». وفي ديوان عروة «من كلّ».

(٥) في الأغاني؛ والأمل والمأمول؛ والعقد الفريد؛ والحماسة البصرية؛ ولباب الآداب؛ وغرر وغرر الخصائص؛ ومحاضرة الأبرار «ولا» بدل «فلا».

-١١-

قال(١): الوافر

١- فما عِظَمُ الرِّجالِ لَهُمْ بِفَخْرٍ ولكنْ فَخْرُهُمْ كَرَمٌ وخيرُ

-١٢-

وقال(٢): مجزوء الرمل

١- ويَلائي أنَّ أمّي أثْقَلَتْني بإزاري

٢- فإذا ما قُمْتُ أمشي هَمَّ خَصْري بانْبِتارِ

٣- كُلَّ ذا أحْمِلُ وَحْدي أينَ مَنْ أُمّي فِراري؟

٤- أُمَّتا هذا، ورَبّي، حِمْلُ بِرْذَوْنٍ بُخاري(٣)

٥- أُمَّتا لَسْتُ بِبِرْذَوْ نٍ، ولا بَغْلِ مُكاري

* * *

(١) البيت للعباس بن مرداس السُّلمي في الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ٣٤٣، ٣٨٩. وقال القاضي الجرجاني، صاحب الكتاب؛ "وقيل: إنّه لربيعة الرقيّ". وقال أبو عبيد البكري في كتابه سمط اللآلي: "اختلف العلماء في عزو هذا الشعر [يريد القصيدة التي ضمّنها هذا البيت]، فأنشده أبو تمام لعباس بن مرداس السُّلمي، ونسبه ابن الأعرابي والرياشيّ إلى معوّد الحكماء. وقال عمرو بن أبي عمرو النّوقاني: وقد نُسِبَ إلى ربيعة الرقي. والصحيح من هذا، والله، أعلم، أنّه لمعوِّد الحكماء، وهو معاوية بن مالك بن جعفر بن كلاب".
والبيت من قصيدة للعباس بن مرداس في ديوانه:ص ٥٨ – ٥٩؛ وشرح ديوان الحماسة للمرزوقي:١١٥٣/٢؛ وشرح ديوان الحماسة للخطيب التبريزي:٨٩/٣ (وفيه: قال أبو رياش: هذا الشعر لمعاوية بن مالك. معود الحكماء الكلابي).
وهو أيضاً من قصيدة لكثير عزّة في ديوانه: ص ٥٣٠ [في القسم الذي عنونه "أبيات منسوبة لكثير"]؛ وأمالي القالي:٤٦/١. وانظر مصادر أخرى للقصيدة في ديوان العباس بن مرداس، وديوان كثير.

(٢) كتاب البغال : ٤٢؛ ورسائل الجاحظ:٢٤٨/٢.

(٣) البرذون: ما هو غير عربيّ من الخَيْل والبغال، وهو حيوان من الفصيلة الخيليّة، عظيم الخِلْقة، غليظ الأعضاء، قويّ الرجل، عظيم الحوافر (مجمع اللغة العربية في القاهرة). بُخاري: نسبة إلى بُخارى، وهي مدينة تقع اليوم في أوزبكستان.

قافية الصاد

-١٣-

وقال في «رُخاص»[(١)]:   مجزوء الرمل

١- أنــــا للـــرَّحْمَن عاصـــي   لجنـــــوني بِرُخـــــاصِ

٢- ثُـــمَّ للنّـــاس جميعـــاً   مـــــن أدانٍ وأقاصـــــي

٣- ورُخَـــاصُ الكَـــرْخِ ظَبْـــيٌ   لـــم أنَـــلْ منـــهُ افتراصـــي[(٢)]

٤- ولقـــد طـــالَ بـــأبوا   بِ الخُرَيْمـــيّ اقْتِصاصـــي[(٣)]

٥- طَمَعـــاً فـــي صَـــيْدِ ظَبْـــيٍ   ذي شِـــماسٍ ومِـــلاصِ[(٤)]

٦- صَـــيْدُهُ أعْسَـــرُ مـــن صَيْـــ   ـــدِ الضَّـــواري والقِـــلاصِ[(٥)]

٧- يـــا رُخـــاصٌ يـــا رُخـــاصَ الـــ   ـــكَرْخِ يـــا ذاتَ العِقـــاصِ[(٦)]

٨- والثَّنايـــا الغُـــرِّ كـــالبَرْ   قِ تـــلالا فـــي النَّشـــاصِ[(٧)]

---

(١) طبقات الشعراء : ١٥٩- ١٦١. وقد ضبط محقّق هذا الكتاب كلمة «رخاص»، بفتح الراء، والصواب ضمّها كما في لسان العرب وتاج العروس (رخص).

(٢) الكرخ: لعل المقصود كرْخ الرقّة (انظر: معجم البلدان :/٤٤٩ (كرخ الرقّة). وافترص الفرصة: اغتَنَمها.

(٣) اقتصَّ الأثَر: تتبَّعَه.

(٤) الشّماس: النفور، وعدم الطاعة. المِلاص: الإفلات والتخلُّص.

(٥) الضّواري من الحيوانات: السِّباع التي تعَوَّدت الصَّيد، ولزمته، واجترأت عليه. والقِلاص: جمع قلوص، وهي هنا الأنثى الشابّة من النّعام، مثل قلوص الإبل.

(٦) في طبقات الشعراء «رخاصاً»، وهذا خطأ، لأنه منادى علم مُفْرَد، فحقّه البناء على الضمّ، ونُوِّن للضرورة الشعرية. وقد أشار الدكتور يوسف بكار إلى هذا الخطأ، فقال: «فضلاً عن الخطأ في إثبات «رخاص» منصوبةً، ليس صحيحاً عروضيّاً». والواقع أنّ إثباتها منصوبةً يصح عروضياً كإثباتها مُنوَنةً بالضمّ. والعِقاص: جمع عقيصة، وهي ضفيرة الشَّعْر.

(٧) الغُرّ: البيضاء. تلالا: تتلألأ. النّشاص: السّحاب المرتفع بعضُه فوق بعض.

٩- ثمَّ رِدْفٍ كَنَقا الرَّمْـ ـــــلِ وأحْشـــــاءٍ خِمـــــاصِ[(١)]

١٠- أنـــا فـــي تَفْضـــيلِك، الدَّهْـــ ـــــــرَ، ألاصُ وأُناصِـــــــــي[(٢)]

١١- مـــا أُبـــالي مـــن لَحَـــاني فيـــــكِ أو رامَ انْتِقاصـــــــي

١٢- ولقـــد عَـــذَّبْتِ روحـــي فمتـــى منـــكِ خلاصـــي؟

١٣- فـــاتَّقي الـــرَّحمنَ فينـــا واحـــذري يـــومَ القِصـــاصِ

١٤- مَشْـــهداً يُؤْخَـــذُ بالأَقْـــ ـــــدامِ فيـــه والنَّواصـــــي[(٣)]

١٥- ســائلي عــن شُــعَراءِ النــ ــــناسِ هـــلْ غاصُـــوا مَغَاصـــي؟

١٦- قُلْـــتُ شِـــعْراً يُنْـــزِلُ الأعْـــ ـــصَمَ مـــن رأسِ الصَّياصـــي[(٤)]

١٧- والغَـــواني مُغْوِيـــاتٌ مولَعــــــاتٌ باقْتِناصــــــي

١٨- قـــد تواصَـــيْنَ بِحُبّـــي حبّـــــذا ذاكَ التّواصـــــي

١٩- ونَـــــديمٍ أرْيحـــــيٍ واضـــحِ الوَجْـــهِ مُعَاصـــي[(٥)]

٢٠- قُرشـــيٍّ مـــن بنـــي عَبـــ ـــدِ مَنَـــافٍ فـــي العَنَاصـــي[(٦)]

٢١- بـــاذلٍ فـــي الخَيْـــر لا يَنْـــ ـــظُر منـــه فـــي ارْتِخـــاصِ[(٧)]

٢٢- مُهْلِـــكِ الأمـــوالِ فـــي اللّـــذْ ـــذَاتِ، مَخْشِـــيِّ القِصـــاصِ

---

(١) الرّدْف: المؤخَّرة. النَّقا: الكثيب من الرمل. يصفها بسِمن المؤخَّرة، وهذا كان مستحبّاً عند العرب، الخِماص: الضامرة، الهزيلة.

(٢) في طبقات ابن المعتز: «أُلاحى»أُلاص: أُلام. أُناصي: أنازِع، أُخاصم.

(٣) النَّواصي: جمع ناصية، وهي شَعْر مُقَدم الرأس.

(٤) الأعْصَم: الوعل، والأعْصَم من الظّباء والوعول الذي في ذراعه بياض. الصَّياصي: جمع صيصة، وهي الحصن، وكل مكان يُلتجأ إليه، فيُتحصَّن فيه.

(٥) هذا البيت والذي يليه موقعهما بعد البيت الرابع عشر في طبقات الشعراء، وقد أشار محقّق الكتاب عن حقّ إلى أنّ موقعهما هنا. والأَرْيحيّ: الكريم. المُعاصي: العاصي.

(٦) العناصي: جمع عنصوة (بتثليث العين)، وهي بقيّة كلّ شيء، والمقصود أنّه من ذرّيّة عبد مناف.

(٧) ارتخص الشيء: عَدَّه رخيصاً. والمقصود أنّه كريم جواد.

٢٣- قـــد سَـــقَتْني وسَـــقَتْهُ قَيْنَـــــةٌ ذاتُ عِقـــــاصِ[١]

٢٤- فـــي أبـــاريقِ لُجَـــيْنٍ لا أبـــاريقِ رَصـــاصِ[٢]

٢٥- ولَـــدَيْنا أدْكَـــنُ الجِلْـــدَةِ كـــالزِّنجيّ شاصـــي[٣]

٢٦- ذاكَ مِـــنْ مَعْصِـــيَةِ اللَّـــهِ وهَمّـــي فـــي المعاصـــي

قافية الفاء

-١٤-

وقال يمدح يزيد بن حاتم المهلّبي[٤]: الخفيف

١- مَـنْ لعَـيْنٍ رأتْ خيـالاً مُطيفـا واقِفـاً هكـذا علينـا وقُوفَـا

٢- طارِقـاً، مَوْهِنـاً، أَلَـمَّ فَحيَّـا ثـمَّ ولّـى فهـاجَ قلبـاً ضـعيفَا[٥]

٣- ليْتَ نفسي ولَيْتَ أنْفُسَ قومي يـا يزيـدَ النَّـدى تقيـكَ الحُتُوفـا[٦]

٤- عَتَكـــيٌّ مُهَلَّبـــيٌّ كـــريمٌ حـاتميٌّ قـد نـالَ فَرْعـاً مُنيفـا[٧]

* * *

---

(١) القيْنة: الأَمة، المُغنّية. العِقاص: جمع عقيصة، وهي خصلة الشَّعر المضفورة.

(٢) اللُّجَيْن: الفِضَّة.

(٣) أدكن الجلدة: يريد زِقّ الخمر. الشاصي: المليء.

(٤) الأغاني:١٦/٢٧٠؛ وتجريد الأغاني، القسم الثاني، الجزء الأول، ص :٧٤٠؛ ومهذّب ومهذّب الأغاني:٨/٢٣٨، وقد تقدَّمت ترجمة يزيد بن حاتم.

(٥) مَوْهنا: عند منتصف الليل، أو بعده بقليل.

(٦) الحُتوف: جمع حَتْف، وهو الموت والهلاك.

(٧) العَتَكيّ: من بني عتيك، وهو فخذ من الأزد (القاموس المحيط وتاج العروس (عتك)). (عتك)). المُنيف: العالي، الرَّفيع.

-١٥-

وقال يصف تعويذة لبنت مولى محبوبته عثمة[١]: السريع

١- تفُوا، تفوا باسم إلهي الذي لا يَعْرِضُ السُّقْمُ لِمَنْ قد شَفَى[٢]

٢- أُعيذُ مولاتي ومولاتَها وابنتها بعوذةِ المُصْطفى

٣- من شرِّ ما يَعْرِضُ من عِلّةٍ في الصُّبْح واللَّيْلِ إذا أسْدَفَا[٣]

* * *

-١٦-

وقال[٤]: المتقارب

١- أليس الزَّمانُ كما قَدْ عَلِمْتَ فما لَكَ تجزَعُ من صَرْفِهِ؟![٥]

٢- وعِنْدَكَ عِلْمٌ به ثاقِبٌ وعَيْنٌ تَدُلُّ على وَصْفِهِ

---

(١) الأغاني :٢٨٣/٦؛ ومختار الأغاني:٤٨/٤؛ ومهذب الأغاني : ٢٣٨. وجاء في الأغاني: «كان ربيعة الرقي يهوى جارية رجل من أهل الكوفة... وجاءته جارية من منزل هذه الجارية، فقالت: تقول لك فلانة: إنَّ بنت مولاي محمومة، فإنْ كنت تعرف عوذة تكتبها لها، فافْعل، فقال: اكتب لها يا أبا بِشْر هذه الأبيات».

(٢) في مهذّب الأغاني: «ثِقوا ثِقوا»: وفي الأغاني (طبعة دار الثقافة بتحقيق عبد الستار أحمد فراج)؛ «ثِفوا ثِفوا». ولعل ما أثبتناه هو الصواب.

(٣) أسدفَ الليلُ: أظلَمَ.

(٤) بهجة المجالس:١٧٤/١ (١-٦)؛ ٦٦٢/٢ (٩-١٠)، ٣٦٥/٣ (١-٦)؛ والحماسة المغربية:(٨، ٧). والملاحظ أنّ ما سأثبته جاء في مقطوعتين منفصلتين في بهجة المجالس: ولعلّهما من قصيدة واحدة، وقد فصلت بين المقطوعة الأولى والثانية بثلاثة نجوم.

(٥) صَرف الزمان: مصائبه.

٣- وأيّامُــــــهُ دُوَلٌ، والنُّفـــــوسُ رُهـــونُ الحـــوادثِ مـــن حَتْفِـــهِ

٤- فــأين المُعــافى مــن النّائبــاتِ ومَــنْ صــاحَبَ الــدَّهْرَ لــم يُعْفِــهِ[1]

٥- ومن صاحَبَ الدّهْرَ لاقى الذي يخـــافُ علـــى الـــرَّغْمِ مـــن أنْفِـــهِ

٦- فكُـنْ حـازمَ الـرأْي واصـبِرْ لــه فلِلْحُـــــرِّ صَـــبْرٌ علـــى ضَـــعْفِهِ

* * *

٧- ولا تسـألِ النّـاس مـا يَمْلِكـونَ ولكــــنْ سَـــلِ الله واسْــــتَكْفِهِ[2]

٨- ولا تَخْضَـــعَنَّ إلـــى سِـــفْلَةٍ وإن كانـــتِ الأرضُ فـــي كَفِّـــهِ[3]

٩- فـــإنَّ اللئـــيمَ، وإنْ خِلْتَـــهُ كريمـــاً، يـــذودُكَ عـــن عُرْفِـــهِ[4]

١٠- ويَرْجِــعُ مَحصــولُ أخلاقِـــهِ إلـــى أصْـــلِهِ والـــى صِـــنْفِهِ

١١- وكُـــلُّ مُقِـــلٍّ وذي ثَـــرْوَةٍ فـــإنَّ المنيَّـــةَ مِـــنْ خَلْفِـــهِ

* * *

---

(١) النائبات: المصائب.

(٢) هذا البيت جاء في الحماسة المغربيّة بعد البيت الثامن.

(٣) في الحماسة المغربيّة: "فلا تخضعنَّ إلى ساقط ولو.." وسِفْلة الناس: أسافلهم.

(٤) في بهجة المجالس:٢/٦٦٢: "إنَّ". وقال الدكتور يوسف بكار: إنّه خطأ – يختلّ به الوزن. والواقع انّه ليس خطأً، ولا يختلّ به الوزن، إذ يجوز في "فَعولُنْ" الأولى الثَّلْم، وهو حذف الحرف الأوّل من الوتد المجموع، فتصبح "عُولُن"، وتُنقل إلى "فَعْلُنْ" (انظر: شرح تحفة الخليل:ص ٢٩١)، وقد أحسن ابن عبد البرّ، صاحب "بهجة المجالس" عندما أثبت البيت برواية "فإنَّ" بإلفاء الاستئنافيّة عندما ذكره مسبوقاً ببيتين، وبرواية "إنَّ" عندما ذكره أوّلاً، أي بدون أن يتقدَّمه أيّ بيت آخر. العُرف: المكان المرتفع الحصين. يذودك: يدفعك ويطردك.

قافية اللام

-١٧-

وقال يمدح العباس بن محمد[(١)]: الكامل

١- لو قيل للعبّاس، يا بن محمدٍ	قلْ: «لا»، وأنت مُخَلّدٌ، ما قالها[(٢)]
٢- ما إن أعُدُّ من المكارم خَصْلةً	إلا وَجَدْتُك عمَّها أو خالها[(٣)]
٣- وإذا الملوكُ تسايروا في بَلْدةٍ	كانوا كواكِبَها، وكنتَ هِلالها[(٤)]

---

(١) طبقات الشعراء : ١٥٧ (ما عدا البيت الأخير)؛ والأغاني ٢٧٤/١٦ (ما عدا البيت الأخير)؛ وديوان المعاني ١٠٥/١ (ما عدا البيت الثاني مع نسبتها إلى أبي العتاهية)؛ وحماسة الظرفاء ٢٠٧/٢ (ما عدا البيت الأخير، ومن دون عَزْو)؛ والبخلاء للخطيب البغدادي ص ١٣٢ (البيتان الأول والأخير مع نسبتهما إلى أبي العتاهية)؛ وتاريخ بغداد ١٢٥/١٢ (ما عدا البيت الثاني، وبلا نسبة)؛ ومحاضرات الأدباء ٦٠٠/٢ (البيت الأول فقط)؛ وتهذيب تاريخ دمشق ٢٥٥/٧ (ما عدا البيت الأخير)؛ ومعجم الأدباء ١٣٥/١١ (ما عدا البيت الأخير)؛ وتجريد الأغاني ص ١٧٣٦ (ما عدا البيت الأخير)؛ ومختار الأغاني ٤٣/٤ (ما عدا البيت الأخير)؛ وغرر الخصائص الواضحة ص ٢٥١ (ما عدا البيت الأخير، ومن دون عَزْو)؛ ونهاية الأرب ٢٠٣/٣ (الأبيات: ١، ٣، ٤ مع نسبتها إلى أبي العتاهية)، ٢٠٤/٣ (ما عدا البيت الأخير مع نسبتها إلى ربيعة الرقي)؛ ونكت الهميان ص ١٥١ (ما عدا البيت الأخير)؛ وسرح العيون ص ٢٣٤ (البيت الأول فقط)؛ وتحفة المجالس ص ٣٣٣ (ما عدا البيت الأخير)؛ وأنوار الربيع ٤٢٤/٤ (البيتان الأخيران)؛ ونزهة الجليس ٣٢٨/١ (البيتان الأوّلان)، ومهذب الأغاني ٢٣٦/٨ (ما عدا البيت الأول). وقد أثبت الدكتور شكري فيصل هذه الأبيات في تكملة ديوان أبي العتاهية ص ٦١٣، نقلاً عن ديوان المعاني؛ ونهاية الأرب في إحدى روايتيه. والعباس بن محمد تقدّمت ترجمته في تحقيق المقطوعة التائية.

(٢) في غرر الخصائص "عم محمد"، وسقطت "لا" ربّما سهْواً في حماسة الظرفاء.

(٣) في تهذيب تاريخ دمشق: "ما إن رأيت من"؛ وفي حماسة الظرفاء "ما إن تعدّ من".

(٤) طبقات الشعراء ص ١٥٧؛ والأغاني ٢٧٤/١٦؛ والوافي بالوفيات ٩٦/١٦؛ ومعجم الأدباء ١٣٥/١١؛ في ديوان المعاني ونهاية الأرب "تسايرت"؛ وفي تاريخ بغداد: "تسايرت... كانت كواكبنا" وفي غرر الخصائص: "وإذا الكرام... وأنت هلالها". وصدر البيت في حماسة الظرفاء: "وإذا الملوك تجمعوا في مجلس".

٤- إنَّ المكـارمَ لـم تَـزَلْ معقولـةً حتـى حَلَلْـتَ براحَتَيْـك عِقالَهـا[1]

٥- العودُ يَرْطُبُ إنْ مَسَسْتَ لحاءَه والأرضُ تعشُـبُ إن وطئـتَ رِمالهـا

* * *

-١٨-

وقال[2]: الطويل

١- وتَـزْعُم أنّـي قـد تبَـدَّلْتُ خُلَّـةً سِـواها، وهـذا الباطـلُ المُتَقَـوَّلُ

٢- لحا الله مَنْ بـاعَ الحبيبَ بغيـرِهِ فقالـتْ: نَعَـمْ، حاشـاكَ إنْ كُنْـتَ تَعْقِـلُ[3]

٣- سَتَصْـرِمُ إنسـاناً، إذا مـا صَـرَمْتني يُحبُّـكَ، فـانظرْ بَعْـدَهُ مـن تَبَـدَّلُ

٤- أُعَلِّـلُ نفسـي مِنْـكَ بالوَعْـدِ والمُنـى فهَـلاَّ بيَـأْسٍ منـك قلبـي أعَلِّـلُ؟

٥- ومَوْعِدُكِ الشَّـهْدُ المُصَفّى حلاوةً ودونَ نجـازِ الوعْـدِ صـابٌ وحَنْظَـلُ[4]

---

(١) في تاريخ بغداد؛ وديوان المعاني؛ وحماسة الظرفاء: "إنَّ السماحة". وفي تحفة المجالس: "فإن المكارم"، وهو خطأ ينكسر به الوزن. وفي غرر الخصائص "حتى فككت".

(٢) طبقات الشعراء : ١٦٥- ١٦٦ (الأبيات: ٤ - ٢٠)؛ والدرّة الفاخرة:١/٢٩٤ - ٢٩٥ (الأبيات: ١٤ - ١٦، ودون عَزْو)؛ والديارات:ص ٢٦٩ (البيتان الأخيران)؛ والأغاني ٢٧٧/١٦ (الأبيات: ١-٣)؛ ومحاضرات الأدباء ٢١٨/١ (الأبيات: ١٤-١٦)؛ ومجمع الأمثال ٤٤٦/١ (الأبيات: ١٤-١٦، ودون عَزْو)؛ والمستقصى ٢٣٣/١ (الأبيات: ١٤-١٦، ودون عَزْو)؛ وتجريد الأغاني ص ١٧٣٩ (الأبيات: ١-٣)؛ وحياة الحيوان الكبرى ١٥٤/٢ (الأبيات: ١-٣، ودون عَزْو)؛ وشرح المضنون به على غير أهله ص ٣٠٦ (دون عَزْو)؛ والأبيات: ٢، ١٤، ١٥، ١٦،١٨، ٢٠ في ديوان مجنون ليلى ص ٢١٧-٢١٨.

(٣) في ديوان المجنون "الخليل" بدل "الحبيب"، و"فقلت" بدل "فقالت". وفي الأغاني "الصديق" بدل "الحبيب"، و"تفعل" بدل "تعقل". وفي تجريد الأغاني "تفعل" بدل "تعقل".

(٤) الصاب: عصارة شجر الصاب، وهو شجر مرّ. الحنظل: نبات شديد المرارة يمتدّ على الأرض، ثمرُه يُشبه البِطِّيخ، ولكنه أصغر منه، يُستعمل في الطبّ.

٦- وأمنَحُ طرفَ العينِ غيْرَكِ رِقْبَةً   حِذارَ العِدى والطَّرفُ نَحْوَكِ أمْيَلُ(١)

٧- لكيما يقولُ النّاسُ: إنَّ امرأً رمى   "ربيعة" في "ليلى" بسوءٍ لَمُبْطِلُ[٢]

٨- لَقَدْ كَذَبَ الواشون بَغْياً عليهما   وما منهما إلاّ بريءٌ مُغَفَّلُ[٣]

٩- فلو كنتُ ذا عقلٍ لأجْمَعْتُ صَرمَكُمْ   برأيي، ولكني امرؤٌ لستُ أعْقِلُ[٤]

١٠- وكيف بصَبْرِ القَلْبِ -لا كيف- عنكُمُ   وبابُ فُؤادي دون صَرْمِكِ مُقْفَلُ؟

١١- ومن أينَ -لا من أينَ- يُحْرَمُ قَتْلُكُمْ   وقَتْلي لكم يا أمَّ ليلى مُحَلَّلُ؟

١٢- أغَرَّكَ أن لا صَبْرَ لي في طِلابِكُمْ   وأنْ ليس لي إلاّ عليكِ مُعَوَّل

١٣- ولمّا تَبَيَّنْتِ الذي بي من الهوى   وأيقَنْتِ أنّي عَنْكِ لا أتَحَوَّلُ

١٤- ظَلَمْتِ كذِئبِ السَّوْءِ إذْ قال مرّةً   لسَخْلٍ رأى، والذِّئْبُ غَرْثانُ مُرْمِلُ[٥]

١٥- أأنتَ الذي في غيرِ جُرْمٍ شَتَمْتَني؟   فقال: متى ذا؟ قال: ذا عامُ أوَّلُ[٦]

---

(١) رقبةً: تحفُّظاً وخوفاً. أميَل: مائل، فهو أفعل تفضيل، ولكنه لغير التفضيل هنا.

(٢) مُبْطِل: آتٍ بالباطل.

(٣) في طبقات الشعراء "مُعَقَّل"، بمعنى عاقل.

(٤) في شعر ربيعة الرقي الذي جمعه الدكتور يوسف بكار "صَرْعكم"، وهذا تحريف. والصّرْم: القطيعة، والفِراق.

(٥) في الدرة الفاخرة؛ ومحاضرات الأدباء؛ ومجمع الأمثال: والمستقصى:

وأنتِ كذئب السوءِ إذْ قال مرَّةً   لعُمْروسة...............

وفي حياة الحيوان الكبرى "وكان كذئب". وفي ديوان المجنون "لبَهْم رعَتْ" بدل "لسخل رأى". والسَّخْل: ولد الضَّأن، والمعزى. والغرثان: الجائع. والمرمِل: الذي لا زاد لديه. والعمروسة والعمروس: الخروف. وفي البيت تضمين (تَعَلُّق قافية البيت بما بعده، وهو عيب من عيوب القافية المعنويّة؛ لأن القصيدة العربية تقوم على وحدة البيت).

(٦) روايته في ديوان المجنون:

أَلَسْتِ التي من غير شيءٍ شتَمْتِني   فقالت: متى ذا ....

وفي الدرة الفاخرة: " من غير جُرْم شتمْتني". وفي محاضرات الأدباء: "أأنتِ التي في كلّ قول سببتني فقالت...". وفي مجمع الأمثال:

"أأنت التي من غير جرم سببتني؟   فقالت: متى ذا.... "؛

وفي المستقصى: "من غير جرم سببتني"

١٦- فقال: وُلِدْتُ العامَ، بل رُمْتَ غَدْرَةً ... فدونك كُلْني، لا هَنَا لكَ مأكَلُ[(١)]

١٧- أتبكينَ منْ قَتلي وأَنْتِ قَتَلْتِني ... بِحُبِّكِ قتلاً بيِّناً ليس يُشْكِلُ؟[(٢)]

١٨- فأنتِ كَذَبّاحِ العصافيرِ دائباً ... وعيناهُ من وَجْدٍ عليهِنَّ تَهْمِلُ؟[(٣)]

١٩- فلو كانَ مِنْ رَأْفٍ بهِنَّ ورَحْمةٍ ... لكفَّ يداً ليستْ من الذَّبْح تَعْطَلُ

٢٠- فلا تَنْظُري ما تَهْمِلُ العينُ وانظري ... إلى الكفِّ ماذا بالعصافيرِ تفعَلُ[(٤)]

٢١- هَبيني امْرءاً أذنبتُ ذنباً جَهِلْتُهُ ... ولم آتِهِ عَمْداً، وذو الحِلْمِ يجهَلُ

٢٢- عفا الله عمّا قد مضى، لسْتُ عائداً ... وها أنا ذا مِنْ سُخْطِكُمْ أتنَصَّلُ[(٥)]

* * *

---

(١) روايته في ديوان المجنون:

فقالت: وُلدتُ العامَ، بلْ رُمْتَ كِذْبَةً ... فهاكَ، فكُلْني، لا يُهَنّيك مأكَلُ

في الدرة الفاخرة ومجمع الأمثال: "بل رُمْتَ ظُلْمنا". وفي محاضرات الأدباء "فقالت". واللافت أنّ قصة الذئب والحمل هذه التي عرفها العرب منذ زمن مجنون ليلى (توفي سنة ٦٨ هـ)، أو قبله، وعلى امتداد القرون، بدليل وجود هذه الأبيات في مصادر كتبت في أزمنة متباعدة، هذه القصّة أخذها الشاعر الفرنسي لافونتين La Fontaine (١٦٢١-١٦٩٥م)، وصاغها في قصيدة شعريّة رائعة جعلها ضمن القصص الشعريّة التي وضعها على ألسنة الحيوانات.

(٢) في شرح المضنون: "بعينك".

(٣) في ديوان المجنون: "وكنت كذبّاح". وفي شرح المضنون: "دائماً" بدل "دائباً"، وهما بمعنى واحد.

(٤) في ديوان المجنون: "فلا تنظري، ليلى، إلى العين، وانظري".

(٥) أتنصَّل: أبرأُ.

قافية الميم

-١٩-

وقال[١]: الوافر

١- حمامــةُ بلِّغــي عنــي ســلاما حبيبــاً لا أُطيــقُ لــه كَلامــا

٢- وقــولي لِلَّتــي غَضِــبتْ علينــا: عــلامَ، وفــيمَ يــا سَــكَني عَلامــا؟[٢]

٣- أَفــي هِجــرانِ بيْنِــك تَصْــرِميني ومــا رُمْنــا لِصَــرْمكُمُ صِــراما؟[٣]

٤- ولــم أهْجُــرْكِ مَقْلِيَــةً، ولكــنْ حللــتُ "عــراقكُمْ" وحلَلْــتِ "شــاما"[٤]

٥- عِــــديني أن أزورَكِ، إنَّ داري ودارَك لا أرى لهمــــا التيامــــا[٥]

٦- وإنَّ جميــعَ أهْلِــكِ عَنَّفــوني ولامــوني، ولــم أُطِــقِ المَلامــا

٧- كِـرامُ النّــاس قبلــي قـد أحبّـوا كــــرائِمَهُمْ وأحبــبنَ الكِرامــــا[٦]

٨- "جميــلٌ" و"الكُثيّــر" قــد أحبّــا و"عُـرْوةُ" مـن هـوًى لاقـى حِمامـا[٧]

---

(١) طبقات الشعراء : ١٦٣ – ١٦٥؛ وعجز البيت ٢٢ في سكردان السلطان : ٣٨١ بدون عَزْو.

(٢) السَّكَن: الزوجة، ومَنْ يرتاح إليه ويُستأنس به.

(٣) يحاول ربيعة التعقيد متلاعباً بالألفاظ المتشابهة: هجر الهجر وصرم الصرم. هجران: ترك. بينك: البعد عنك. تصرميني: تقطعيني وتهجرينني. والمعنى: مقابل تركي البعد عنك تهجرينني، ونحن لا نخالفكم في شيء، حتى هجركم لنا نقبله ولا نسعى إلى قطعه.

(٤) مقليَّةً: بغيضةً، مَكْروهةً.

(٥) قال محقق الطبقات عن صدر البيت: "كذا بالأصل، ولعلها "عداني أن أزورك أنّ داري". داري". ويقال: عدا فلاناً عن الأمر: صرفه".

(٦) الكرائم: جمع كريمة، والكريمة: ذات الحسب والنسب.

(٧) جميل هو جميل بثينة، أو جميل بن عبد الله بن معمر، (... – ٨٢ هـ): شاعر، من عشّاق العرب المشهورين. له ديوان أكثره في النسيب والغزل والفخر (انظر ترجمته في الأغاني:٨/٩٠ – ١٥٥؛ ووفيات الأعيان :/٣٦٦ – ٣٧١؛ والوافي بالوفيات ١١/١٨٢ – ١٨٦). وكثيّر هو كُثيّر عزَة، أو كثيِّر بن عبد الرحمن بن الأسود بن عامر (... – ١٠٥هـ): شاعر مُتيَّم مشهور، من أهل المدينة، أكثر إقامته في مصر، له ديوان شعري (انظر ترجمته في الأغاني:٩/٥ – ٥٠؛ ووفيات الأعيان ٤/١٠٦ – ١١٣؛ وشذرات الذهب ١/١٣١). وعروة هو عروة بن حزام (...– نحو ٣٠ هـ/ ٦٥٠م): شاعر من مُتيَّمي العرب. له ديوان شعري صغير كلّه في حبّ ابنة عمّه عفراء (انظر ترجمته في الأغاني:٢٤/١٢٣ – ١٣٨؛ وخزانة الأدب للبغدادي :/٢١٥ – ٢١٨). والحِمام: الموت.

٩- هُمُ سَنّوا الهوى والحُبَّ قبلي ... وما أُلْفي لهُمْ في النّاس ذَاما[1]

١٠- فيا "غَنّامُ" يا بَصَري وسَمْعي ... رسيسُ هواكِ أوْرَثَني سَقَاما[2]

١١- لقد أقْصَدْتِ - حين رَمَيْتِ- قلبي ... بسَهْمِ الحُبِّ، إنَّ لهُ سِهاما[3]

١٢- زَجَرْتُ القلبَ عَنْكِ، فلم يُطِعْني ... ويأبى في الهوى إلا اعتِزاما

١٣- إذا ما قُلْتُ أَقْصِرْ واسْلُ عنها ... أبى مِنْ صَرْمِكُمْ إلاّ انهِزاما[4]

١٤- ولولا فِتْنَتي بكِ، فاعْلَميها ... إذاً صلّى ربيعةُ ثمَّ صاما[5]

١٥- أقام الحُبُّ حُبُّكِ في فؤادي ... وحُبّي في فؤادِكِ قد أقاما

١٦- كِلانا وامِقٌ كَلِفٌ مُعَنّى ... بصاحِبِهِ وما يَبْغي حَرَاما[6]

١٧- أُحِبُّ حديثَها وتُحِبُّ قُرْبي ... وما إن نَلْتقي إلا لِماما[7]

١٨- فيا ليتَ النَّهارَ يكونُ ليلاً ... وليتَ الصُّبْحَ لا يجلو الظَّلاما

١٩- ويا ليتَ الحمامَ مُسَخَّراتٌ ... لنرسِلَ في رسائِلنا الحَمَاما

٢٠- لعَلَّ حمامةً تُهْدي إلينا ... كِتاباً منكِ نَجْعَلُهُ إماما

٢١- وتُبْلِغُكِ المحبَّة عَنْ مُحِبٍّ ... أَحَبَّكِ قلبُه يَفَعاً غُلاما

٢٢- وما ذَنْبي، وحُبُّكِ هاجَ هذا ... ولو تُرِكَ القَطا لَغَفا وناما[8]

---

(١) الذام: العيب.

(٢) رسيس الحبّ: أوّله، بَدْؤه. السَّقام: المرض. وغنّام: ترخيم "غُنْمة" اسم المحبوبة.

(٣) أقصَدَ السَّهْمَ: أصابَ.

(٤) أقصِرْ: كُفَّ، واترِكْ. صرمكم: قطيعتكم.

(٥) في مخطوط الطبقات: "ولو لاقيتني بك فاعلميه"، والتصحيح من محقق الطبقات.

(٦) في مخطوط الطبقات "وما يلقى"، والتصحيح من محقق الكتاب. والوامِق: المُحِبّ.

(٧) لماما: من حين إلى آخر، أو لقاء يسير مُتقطِّع.

(٨) عجز البيت في سكردان السلطان: "فلو ترك القطا ليلاً لنام"، وهو الصواب. والقطا: جمع قطاة، وهي طائر بحجم الحمام يعيش في الصحراء خاصّة. وفي البيت تضمين للمثل العربي "لو تُرِك القطا ليلاً لنام". وقيل في قصة هذا المثل إنّ عمرو بن مامة نزل على قوم من مُرار، فطرقوه ليلاً، فأثاروا القطا من أماكنها، فرأتها امرأته طائرةً، فنبَّهت المرأةُ زوجها، فقال: إنّما هي القطا، فقالت: لو تُرِك القطا ليلاً لنام، وقيل في قصّته غير ذلك. وهو يُضرب لمَنْ حُمِل على مكروه من غير إرادته (انظر: جمهرة الأمثال ١٩٤/٢، ٤٣٢؛ ومجمع الأمثال ١٧٤/٢، ١٩٤؛ والمستقصى ٣٤٠/١، ٢٩٦/٢).

٢٣- ولو أَبْصَرْتَ "غنمة" ذاتَ يومٍ وقد سَفَرَتْ وأَحْدَرَتِ اللِّثاما

٢٤- ينوطُ وِشاحُها بقضيب بانٍ ويَكْسُو مِرْطُها دِعْصاً رُكاما[(١)]

٢٥- إذا ابتَسَمَتْ حَسِبْتَ الثَّغْر منها تألُّقَ بارقٍ يَجْلو الظَّلاما[(٢)]

٢٦- جَلَتْ ببشامَةٍ بَرَداً عِذاباً كأنَّ عليه مِسْكاً أو مُداما[(٣)]

٢٧- فَلَمْ تزِدِ البشامةُ فاكِ طيباً ولكنْ أنتِ طَيَّبْتِ البَشاما

٢٨- وما أَدْماءُ جؤْذُرَها تُراعي وتَدْنو حين يُسْمِعُها بُغاما[(٤)]

٢٩- بأحْسَنَ منكِ يومَ رَحَلْتِ عنّا وقد بَلَّتْ مدامِعُكِ اللِّثاما[(٥)]

٣٠- وتحْتَكِ بغْلَةٌ زينَتْ برَحْلٍ مُواشِكَةٌ تُنازِعُكِ اللِّجاما[(٦)]

٣١- وكُلُّ الحُبِّ لَغْوٌ غيرَ حُبّي فقد أرْدى الحَشا وبَرى العِظاما[(٧)]

* * *

---

(١) ينوط: يتعلَّق. وقال محقق الطبقات: "وقد تكون أيضاً محرَّفة عن "يلوط". والوشاح: شبه قلادة من نسيج أو جلد عريض يُرصَّع بالجوهر تشدّه المرأةُ على خَصْرها. والبان: شجر لَيِّن الأغصان. يصف قَدَّها خَصْرها بالضمور والليونة. والمِرْط: الثوب غير المَخيط. والدِّعْص: كثيب الرمل المتجمِّع. رُكام: مُتراكم. ويعني بـ "الدّعص المتراكم" مؤخّرتها السَّمينة، والسِّمَن في المؤخَّرة مِمّا يُستحَبّ عند العرب.

(٢) البارق: السحابُ ذو البَرْق. وفي البيت إيطاء. إذ كرّر كلمة القافية "الظلام" قبل أقلّ من سبعة أبيات.

(٣) جَلَتْ: صقلتْ، وضَحت. البشامة: واحدة البشام، وهو شجر طيّب الرائحة يُسْتاك بعيدانه. البَرَد العِذاب: أسنانها البيضاء العذبة الريق. المُدام: الخمر.

(٤) الأدْماء: الظبية البيضاء. الجُؤْذَر: ولد الظبية. البُغام: صوتها. وفي البيت تضمين (أي: تعلّق معنى البيت بالبيت الذي بعده، وهو من عيوب القافية المعنويّة، لأنَّ القصيدة العربية تقوم على وحدة البيت الشعريّ).

(٥) اللِّثام: ما يوضع على الفم أو الأنف من نِقاب أو ثوب.

(٦) مُواشكة: سريعة.

(٧) اللّغو: ما لا يُعْتَدّ به، ولا يُلْتَفَت إليه من كلام وغيره. بَرى: أهْزَلَ، أضْعَفَ.

-٢٠-

وقال[1]: الخفيف

لستُ أدري أعَزْمَةُ الدَّهْرِ أمضى   في الأعادي، أم كَيْدُهُ، أم حُسامُه؟

* * *

-٢١-

وقال يمدح يزيد بن حاتم ويهجو يزيد بن أسيد السلميّ[2]:

---

(١) الإبانة عن سرقات المتنبي:ص ٣١.

(٢) أدب الكاتب:ص ٤٠٤ (صدر البيت الثالث، وبدون عَزْو)؛ والكامل في اللغة والأدب :/٧٦٣ (٣، ٥، ٦)؛ وطبقات الشعراء:ص ١٥٩ (الأبيات ٣ – ٦)؛ والزهرة :/٥٨١ (البيتان: ٣، ٦)؛ والعقد الفريد:١/٢٨٧، ٣٠٦، ٥/٣٠٥ (الأبيات: ١، ٣، ٥، ٦)؛ والأغاني:١٦/٢٧٢ (٣ – ٦، ١٠ – ١١)؛ وتهذيب اللغة، مادة (شتت)؛ ومعجم الشعراء ص ٣٠ (البيت الثالث)؛ وسرّ صناعة الإعراب ٢/ ٤٦٠ (جزء من المصراع الأول من البيت الثالث، وبدون عَزْو)؛ وحماسة الظرفاء :/١٥٠ (البيت الثالث)؛ والعمدة في محاسن الشعر وآدابه:٢/٨٥٠ (الأبيات ٣، ٥، ٦)؛ وربيع الأبرار (الأبيات ٣ –٦)؛ وشرح أدب الكاتب : ٢٩٤ (البيتان: ٣، ٥)؛ والحماسة المغربية (الأبيات: ٣، ٥، ٦)؛ ومعجم الأدباء:١١/١٣٤ (الأبيات: ٣ – ٥)؛ ومعجم البلدان:٤/١٧٢ (٣–٦، ١٠–١١)؛ وشرح المفصل:١/١٣٦ (البيت الثالث فقط وبدون عَزْو)؛ والحلة السِّيراء ١/٧٤ (الأبيات: ٣–٦، ١٨–١٩)؛ والحماسة البصرية:٢/٢٦٦ – ٢٦٧ (الأبيات: ٣، ٥، ٦)؛ ووفيات الأعيان ٢/٣٠٦ (الأبيات: ٣، ٥، ٦، ١٠، ١١، ١٢، ١٣)، ٦/٣٢٣ (القصيدة بكاملها، ما عدا الأبيات: ١، ١٨، ١٩)؛ وتجريد الأغاني:ص ١٧٣٥ (الأبيات: ٣–٦، ١٠–١١)؛ ولسان العرب، مادة شتت (٣، ٥، ٦)؛ ومختار الأغاني :/٣٩– ٤٠ (الأبيات: ٣–٦، ١٠–١١)؛ ونهاية الأرب:٧/١٢٧–١٢٨ (الأبيات: ٣–٦)؛ والوافي بالوفيات:١٤/٩٦ (البيتان: ٣، ٥)؛ ومرآة الجنان ١:٣٦١ (الأبيات: ٣، ٥، ٦، ١١)، و ١/٣٩٧ (الأبيات: ٣–٥)؛ وشرح شذور الذهب ص ٣٥٤ (صدر البيت الثالث فقط)؛ والمستطرف ١/٤١٨ (الأبيات: ٣–٦)؛ والنجوم الزاهرة ٢/ ١ (البيتان الثالث والسادس)؛ وخزانة الأدب ٦/٢٧٥، ٢٨٧–٢٨٩ (القصيدة بكاملها ما عدا البيت الأول، والبيتين الأخيرين)؛ وأنوار الربيع:١/٣٣٣ (الأبيات: ٣–٦)؛ وتاج العروس، مادة (شتت) (البيتان: ٣، ٥): ومهذّب الأغاني:٨/٢٣٤ – ٢٣٥ (القصيدة بكاملها، ما عدا البيت الأول. والبيتين الأخيرين) وقد تقدمت ترجمة كلّ من يزيد بن حاتم ويزيد بن أسيد.

من الطويل

١- بكـى أهلُ مِصْرٍ بالـدُّموعِ السَّـواجِمِ **غداة غدا منهـا الأغرُّ ابنُ حـاتمِ**[١]

٢- حَلَفْـتُ يمينـاً غيـر ذي مَثْنويّـةٍ **يَمـينَ امـرئٍ آلـى بهـا غيـرِ آثِـمِ**[٢]

٣- لشتّانَ ما بين اليزيدَيْنِ في النَّدى **يزيــدِ سُـليمٍ والأَغـرِّ ابــنِ حــاتمِ**[٣]

٤- يزيـدُ سُلَيْمٍ سالَمَ المال، والفتـى **أخـو الأَزْدِ للأمـوالِ غيـرُ مُسـالِمِ**[٤]

٥- فَهَـمُّ الفتـى الأزْديّ إتْـلافُ مالِـهِ **وهَـمُّ الفتـى القيسـيِّ جَمْـعُ الـدَّراهِمِ**

٦- فـلا يَحْسَبِ التَّمْتامُ أنّي هَجَوْتُـهُ **ولكنَّنـــي فَضَّــلْتُ أهْــلَ المكــارِمِ**[٥]

٧- فيا أيّها السّاعي الذي ليس مُدْرِكاً **بمَسْعاتِهِ سعيَ البُحورِ الخَضَارِمِ**[٦]

٨- سَعَيْتَ، ولم تُدْرِكْ نَوالَ ابنِ حاتمٍ **لِفَــكِّ أسـيرٍ واحتمــالِ العظــائمِ**[٧]

٩- كفـاكَ بنـاءَ المَكْرُماتِ، ابنَ حـاتمٍ، **ونِمْــتَ ومــا الأَزْديُّ عنهــا بنــائمِ**

١٠- فيا بنَ أُسيْدٍ لا تُسَامِ ابنَ حاتمٍ **فتَقْــرَعَ إنْ ســاميتَهُ سِــنَّ نــادِمِ**[٨]

---

(١) السَّواجم: المسْفوحة. الأغرّ: السَّيِّد الشّريف في قومه.

(٢) غير مثنوية: غير مستَثْنٍ. وصدر البيت مصراع لبيت للنابغة الذبياني، وعجزه: "ولا عِلْمَ إلاّ حُسْنُ ظَنٍّ بصاحبٍ". (ديوانه ص ٤١).

(٣) في الزهرة "الورى" بدلاً من "الندى"؛ وفي حماسة الظرفاء "يزيد كليب". وفي البيت إيطاء (تكرار كلمة الرويّ بلفظها ومعناها من غير فاصل، أقلّه سبعة أبيات، وهو عيب من عيوب القافية اللغويّة)

(٤) في معجم الأدباء؛ وتجريد الأغاني، ومرآة الجنان "الغنى"، وهو تصحيف. وفي المستطرف وأنوار الربيع "فتى الأزد". وفي مهذّب الأغاني: "غير سالم"، وهو خطأ ينكسر به الوزن.

(٥) في المستطرف: "فلا يحسب القيسيّ"؛ وفي مرآة الجنان "فلا تحسب". والتمتام هو يزيد بن أسيد، لُقِّب بذلك لتمتمة كانت في لسانه، وهي التردُّد بحرف التاء (وفيات الأعيان ٣٦٦/٥؛ والحلّة السيراء ٧٤/١).

(٦) المسعاة: السعي. الخضارم: جمع خِضرم، وهو الكريم الكثير العطاء.

(٧) النوال: العطاء.

(٨) سامى فلاناً: باراه في الفخر.

١١- هو البحرُ إن كَلَّفْتَ نَفْسَكَ خَوْضَهُ   تهالَكْتَ في آذِيِّهِ المُتلاطِمِ[١]

١٢- تَمَنَّيْتَ مَجْداً في سُلَيمٍ سَفَاهةً   أمانيَّ خالٍ، أو أمانيَّ حالِمِ[٢]

١٣- ألا إنَّما آلُ المُهَلَّبِ غُرَّةٌ   وفي الحَرْبِ قاداتٌ لكم بالخزائِمِ[٣]

١٤- هُمُ الأَنْفُ في الخُرطومِ، والنّاسُ بَعْدَهُمْ   مَناسِمُ، والخرطومُ فَوْقَ المَناسِمِ[٤]

١٥- قضَيْتُ لكُمْ آلَ المُهَلَّبِ بالعُلا   وتفضيلُكُم حَقٌ على كُلِّ حالِمِ[٥]

١٦- لكُمْ شِيَمٌ ليستْ لِخَلْقٍ سواكُمُ:   سماحٌ، وصِدْقُ البأسِ عند الملاحمِ(٦)

١٧- مُهينون للأموالِ فيما يَنوبُكُمْ   مَناعيشُ دفّاعون عن كُلِّ جارمِ[٧]

١٨- أبا خالدٍ، أنْتَ المُنَوَّهُ باسْمِهِ   إذا نَزَلَتْ بالناسِ إحدى العظائمِ[٨]

١٩- كَفيتَ بني العبّاس كُلَّ عظيمةٍ   وكُنْتَ عن الإسلام خَيْرَ مُزاحِمِ[٩]

*   *   *

---

(١) في معجم البلدان: "تهالكتَ في موجٍ له متلاطمِ". وفي خزانة الأدب "في أمواجه". وفي مرآة الجنان: "تهالكت في أمواجه بالتلاطم"، وهذا تحريف ينكسر به الوزن.

(٢) الخالي: الذي لا عمل، له، يقضي أيّامه بالأماني التي لا تتحقَّق.

(٣) في خزانة الأدب "بالحزائم"، وهذا تصحيف، وقال المحقق: "والوجه بالخزائم". والغُرّة: جمع أغَرّ، وهو السيِّد الشريف. والخزائم: جمع خِزام، وهو حلقة من شَعْر تُجعل في أنف البعير، ويُربط فيها الزِّمام والمعنى أنَّ آل المهلَّب أقوياء يأسرونكم في الحرب، فيجرونكم كما تُجرّ الإبل بالخزائم.

(٤) الخرطوم: مقدَّم الأنف. والمناسم: جمع مَنْسِم، وهو خُفّ البعير.

(٥) في مهذب الأغاني "وتفضيلكم حقّاً"، وهذا جائز. وفي خزانة الأدب: "وتفضيلكم حقّاً على على كلّ حاكم".

(٦) الملاحم: جمع ملحمة، وهي المعركة العظيمة التي يكثر فيها القتلى.

(٧) المناعيش: جمع مِنْعاش، وهو صيغة مبالغة من نَعَش، ونعشَ فلاناً: أنهضه وأقامه من هلكة وسقوط. الجارم: الكاسِب الفقير.

(٨) أبو خالد: كنية يزيد بن حاتم.

(٩) المُزاحم: المدافع. حُكي أنّ أبا جعفر المنصور قال ليزيد بن حاتم، حين ولاّه مصر: "يا أبا خالد، بادِرِ النيلَ قبل خروج الرايات الصُّفر، وأصحاب الدوابّ البُتْر" (يعني الشيعة الذين شُغِل بقتالهم خلافته كلّها) (الحلة السيراء ١/٧٣).

جاء في الأغاني (١٦/٢٧٩-٢٨٠):

«قال أحمد بن أبي طاهر: حدّثني أبو دعامة عليّ بن زيد بن عطاء المَلْط، قال: لما هجا ربيعة يزيد بن أسيد السِّلَمي[١]، وكان جليلاً عند المنصور[٢] والمهديّ[٣]، وفضَّل عليه يزيد بن حاتم[٤]، قلت لربيعة: يا أبا شبابة، شبابة، ما حملك على أن هجوت رجلاً من قومك، وفضَّلت عليه رجلاً من الأزد؟ فقال: أخبرك.

أملقْتُ[٥] فلم يبقَ لي شيء إلاّ داري، فرهنتها على خمسمئة درهم، ورحلت ورحلت إلى أرمينية، فأعلمته ذلك ومدحته، وأقمت عنده حوْلاً[٦]، فوهب لي خمسمئة درهم، فتحملت وصرت بها إلى منزلي، فلم يبق معي كبير شيء، فنزلتُ بدارٍ بِكِراء[٧]، فقلتُ: لو أتيت يزيد بن حاتم، ثمّ قلت : هذا ابن عمّي

---

(١) تقدمت ترجمته.

(٢) هو عبد الله بن محمد بن علي بن العباس، أبو جعفر (٩٥هـ/ ٧١٤م - ١٥٨هـ/٧٧٥م): ثاني ثاني خلفاء بني العباس، ووالد الخلفاء العباسيين جميعاً، وأوّل من عُني بالعلوم من ملوك العرب. كان عارفاً بالفقه والأدب، مقدِّماً في الفلسفة والفلك. (انظر ترجمته في فوات الوفيات ٢/٢١٦-٢١٧؛ وتاريخ الخلفاء ص ٣٠٨-٣٢٠؛ والأعلام ٤/١١٧).

(٣) والمهدي هو محمد بن عبدالله بن المنصور بن محمد، أبو عبد الله (١٢٧هـ/٧٤٤م - ١٦٩هـ/٧٨٥م): ثالث الخلفاء العباسيين (١٥٨هـ/٧٧٥م - ١٦٩هـ/٧٨٥م). اشتهر بحروبه ضدّ البيزنطيين. أنشأ الطرق العامة، وحسَّن جهاز البريد، فازدهرت التجارة في عهده (انظر ترجمته في الوافي بالوفيات: ٣/٣٠٠-٣٠٢؛ وفوات الوفيات: ٣/٤٠٠-٤٠٢؛ وتاريخ الخلفاء :ص ٣٢٢-٣٣٠؛ والأعلام :٦/٢٢١).

(٤) تقدمت ترجمته.

(٥) أملقت: افتقرت.

(٦) الحول: السنة.

(٧) أي: بأجر.

فعل بي هذا الفعل، فكيف غيره؟ ثمّ حملت نفسي على أن أتيتُه، فأُعلم بمكاني، فتركني شهراً حتى ضجرت، فأكريتُ نفسي من الحمّالين، وكتبتُ بيتاً في رقعة، وطرحتها في دهليزه، والبيت[1]:

قال: الطويل

١ - أراني، ولا كُفْران للهِ، راجعاً بخُفَّيْ حُنَيْنٍ من نَوالِ ابن حاتمِ[2]

فوقعت الرقعة في يد حاجبه، فأوصلها إليه من غير علمي ولا أمري، فبعث خلفي، فلمّا دخلتُ عليه، قال: هيه، أنشدني ما قلت. فتمنَّعت، فقال: والله، لتُنشدني، فأنشدته، فقال: والله، لا ترجع كذلك، ثمّ قال: انزعوا خُفَّيه، فنُزعا، فحشاهما دنانير، وأمر لي بغلمانٍ وجوارٍ وكُسا، أفلا ترى لي أن أمدح هذا وأهجو ذاك؟ قلت: بلى، والله. ثمّ قال: وسار شِعري حتى بلغ المهديّ، فكان سبب دخولي إليه».

* * *

---

(١) العقد الفريد: ١/٢٨٦، ٣٠٦، ٥/٣٠٥؛ والأغاني: ١٦/٢٨٠؛ وشرح أدب الكاتب للجواليقي ص ٢٩٤؛ والتذكرة الحمدونية ٢/٣٥٢؛ والحلّة السِّيراء ١/٧٥؛ ووفيات الأعيان: ٢/٣٠٧، ٦/٣٢٤؛ وخزانة الأدب: ٦/٢٩١؛ والنجوم الزاهرة: ٢/٢؛ ومهذب الأغاني: ٨/٢٣٥.

(٢) في الأغاني ومهذّبه والحلة السيراء: "من يزيد بن حاتم". وحنين هو إسكاف من أهل الحيرة، ساومه أعرابيّ، بخُفَّيْنِ، فاختلفا، ولم يشترهما الأعرابيّ. فغضب الإسكاف، ورجع بخفَّيْه إلى طريق الأعرابيّ فوضع أحد الخُفَّين في موضع، والخُفّ الثاني في موضع آخر، وكمن، فجاء الأعرابيّ حتى وقف على الخفّ الأوّل في الطريق، فقال: ما أشبَهَ هذا الخفّ بخفّ حُنين! لو كان معه الآخر لأخذتهما، ثمّ سار حتّى وجد الآخر، فندم على أن فرَّط في الأوَّل، فأناخ راحلته، وعقلها، وأخذ الخُفَّ، ورجع إلى الأوَّل ليأخذه، فخرج حنين إلى الراحلة، فأخذها وما معها، ومضى لوجهه. فجاء الأعرابيّ بالخُفَّين إلى أهله، فقيل له: بِمَ جئْتَ؟ فقال: بخُفَّي حنين، فضربوه مثلاً لمن رجع بالخيبة. وقيل: غير ذلك. (ثمار القلوب ص ٦٠٦؛ ومجمع الأمثال ١/٢٩٦؛ والمستقصى ٢/١٠٠). يُضرب لكلّ من عاد خائباً.

وقال في سعاد[١]: البسيط

١- دسَّتْ سُعادُ رسولاً غيرَ مُتَّهَمٍ ... وصيفةً، فأتَتْ إتيانَ مُنْكَتِمِ

٢- جاءَ الرسولُ بقِرْطاسٍ بخاتَمِهِ ... وفي الصَّحيفة سِحْرٌ خُطَّ بالقلَمِ

٣- فيه فُتونُ هوًى ظلَّت تُغَيِّبُهُ ... على الجَهولِ وما يَخْفى على الفَهِمِ

٤- وقَدْ فَهِمْتُ الذي أَخْفَتْ فقُلْتُ لها: ... بُوحي بلا ونَعَمْ من بَيِّنِ الكَلِمِ

٥- قالتْ: تعالَ، إذا ما شِئْتَ، مسْتَتِراً ... والحكْمُ حُكمُكَ، يا "رَقيُّ"، فاحْتَكِمِ

٦- أقدِمْ ربيعةُ في رَحْبٍ، وفي سَعَة ... في غَيْرِ قَمْراءَ، والظَّلْماءَ فاغْتَنِمِ[٢]

٧- فزُرْتها واقِعاً طَرْفي على قَدَمي ... وقد تَلَبَّسْتُ جِلْبابَيْنِ مِنْ ظُلَمِ[٣]

٨- فكانَ ما كانَ لمْ يعلم به أحدٌ ... وما جَرَحْتُ وما عُلِّلْتُ بالحَرَمِ[٤]

٩- زارَتْكَ سُعْدى، وسُعدى منك نازحَةٌ ... فأرّقَتْكَ وما زارَتْكَ من أمَمِ[٥]

١٠- أهلاً بطيْفِكِ يا سُعْدى المُلِمِّ بنا ... طَيْفٍ يسير بلا نجمٍ ولا عَلَمِ

١١- أنْتِ الضّجيعُ - إذا ما نِمْتُ - في حُلُمي ... والنَّجمُ أنْتِ إذا ما العَيْنُ لم تَنَمِ[٦]

١٢- ما أكْذَبَ العينَ والأحلامَ قاطبةً ... أَصادِقٌ مَرَّةً في وَصْلِها حُلُمي؟

---

(١) طبقات الشعراء :ص ١٦٦ – ١٦٨؛ والبيت الثالث عشر في دلائل الإعجاز: ص ٧٥.

(٢) القَمراء من الليالي: المُقْمرة، الذي ظَهَرَ فيها القَمَر.

(٣) واقعاً: ساكناً، بدون حركة. الجلباب: الثوب الواسع. والجلبابان هما: الليل والعمى.

(٤) قال محقّق الطبقات: لعلّ "جرحت" مُحَرَّفة عن "اجترحت"، أو هي بمعناها. ويُراد اكتساب الإثم. وعلَّله بكذا: شغله به. والحَرَام ما لا يحلّ انتهاكه.

(٥) أرَّقَتْكَ: منعت عنك النوم. من أَمَم: عن قرب.

(٦) الضّجيع: المُضاجِعة. المقصود أنتِ في الحلم قريبة مني شريكتي في فراشي، أما في يقظتي فأنت بعيدة عني بُعدَ النجم.

١٣- قُولي: نَعَم، إنّها، إن قُلْتِ، نافِعةٌ ... ليستْ عسى، وعسى صَبْرٌ إلى "نَعَمِ"[(١)]

١٤- أنْعَمْتِ نُعْمى علينا لسْتُ أُنْكِرُها ... حتّى أُغَيَّبَ في مَلْحودةِ الرَّجَمِ[(٢)]

١٥- قَلْبي سقيمٌ وداءُ الحُبِّ أسْقَمَهُ ... ولو أرَدْتِ شَفَيْتِ القلبَ من سَقَمِ[(٣)]

١٦- قالتْ: فؤادكَ بين البيضِ مُقْتَسَمٌ ... ما حاجتي في فؤادٍ مِنْكَ مُقْتَسَمِ؟[(٤)]

١٧- أنتَ المَلولُ الذي اسْتَبْدَلْتَ بي بدَلاً ... قَصَّرْتَ بي وشَرَيْتَ اللُّؤْمَ بالكَرَمِ[(٥)]

١٨- قد كُنْتُ أقسمتُ إني من هواكَ، فما ... بِرّي يَميني، قدْ أغْلَظْتُ في القَسَمِ

١٩- أَسْتَغْفِرُ الله قد رَقَّ الفؤادُ وما ... بيني وبينَكَ يا "رَقّيُّ" مِنْ رَحِمِ

٢٠- يا ليتَ مَنْ لامَنا في الحُبِّ جَرَّبَهُ ... فلو يذوقُ الذي قد ذُقْتُ لم يَلُمِ

٢١- الحُبُّ داءٌ عياءٌ لا دواءَ لهُ ... إلا نسيمُ حبيبٍ طَيِّبِ النَّسَمِ[(٦)]

٢٢- أو قُبلةٌ من فَمٍ نيلَتْ مُخالَسَةً ... وما حرامٌ فَمٌ أَلْصَقْتُهُ بِفَمِ

٢٣- هذا حرامٌ لِمَنْ قد عَدَّهُ لَمَماً ... ولن يُعذِّبَنا الرَّحمنُ باللَّمَمِ[(٧)]

٢٤- هامَ الفُؤادُ بسُعْدى، من ضلالتِهِ ... يا ليْتَ قلبي بكم يا "سُعْدَ" لم يَهِمِ[(٨)]

٢٥- أنتِ التي أورَثتْ قلبي مودَّتُها ... داءً دخيلاً وشوقاً غَيْرَ مُنْصَرِمِ

---

(١) قال محقق الطبقات: الأصل "صَبْراً" بالباء، ولعلّها محرَّفة عن "صَيْر". ورواية البيت في دلائل الإعجاز:

قولي: نَعَمْ، ونَعَمْ إنْ قُلْتِ واجبَةٌ ... قالتْ: عسى، وعسى جِسْرٌ إلى نَعَمِ

(٢) الملحودة: اللَّحْد، القبر. والرَّجْم: الحجارة التي توضع على القَبْر.

(٣) سقيم: مريض. أسْقمه: أمْرضه.

(٤) البيض: الفتيات البيض الحِسان.

(٥) قال محقق الطبقات: في الأصل "الملوك"

(٦) الداء العياء: الذي لا يُشفى منه. والنَّسَم: نَفَس الروح.

(٧) اللَّمَم: صغار الذنوب والأخطاء، أو مقاربة الذنب من غير أن يقع.

(٨) يا سُعْدَ: منادى مُرَخَّم "سعدى" على لغة من ينتظر.

٢٦- خُلِقْتِ مِنْ مِسْكَةٍ، والنَّاسُ خَلْقُهُمُ	من لازِبِ الطِّينِ، من صَلْصالَةِ القَتَمِ[(١)]
٢٧- ما صَوَّرَ اللهُ! إنساناً كصورَتِكُمْ	من بَعْدِ يوسفَ في عُرْبٍ ولا عَجَمِ[(٢)]
٢٨- أعلاكِ من صَعْدَةٍ سَمْرا مُقَوَّمَةٍ	والمِرْطُ فوقَ كَثيبٍ منكِ مُرْتَكِمِ[(٣)]
٢٩- وأنْتِ جَنَّةُ رَيْحانٍ لها أرَجٌ	أو روضةٌ نُضِحَتْ بالوَبْلِ والدِّيَمِ[(٤)]
٣٠- أو بَيْضَةٌ في نقاً أو دُرَّةٌ خَرَجَتْ	من زاخرٍ مُزْبِدِ الآذِيِّ مُلْتَطِمِ[(٥)]
٣١- لاقَيْتُ عند استِلام الرُّكْنِ غانيةً	غرّاءَ واضِحَةَ الخَدَّيْنِ كالصَّنَمِ[(٦)]
٣٢- مرتَجَّةُ الرِّدْف، مَهْضومٌ شواكِلُها	تَمْشي الهُوينى كمَشْيِ الشَّاربِ الثَّلِمِ[(٧)]
٣٣- تقول قَيْناتُها، والرِّدْفُ يُقْعِدُها،	من خَلْفِها: قد أتَيْتِ الرُّكْنَ فاسْتَلِمي[(٨)]
٣٤- فاسْتَلَمَتْ، ثم قامتْ ساعةً، فدَعَتْ	فقُمْتُ أدعو ولولا تِلْك لَمْ أَقُمِ
٣٥- حتى إذا انصَرَفَتْ سَلَّمْتُ فالتَفَتَتْ	فقلتُ: إنّكِ مِنْ هَمّي ومن سَدَمي[(٩)]
٣٦- قالتْ: ومَنْ أنتَ؟ قُلْنَ التابِعاتُ لها:	هذا ربيعةُ، هذا فِتنَةُ الأمَمِ

---

(١) المِسكة: واحدة المسك، وهو نوع من الطِّيب. ولازب: ثابت. الصَّلْصالة: واحدة الصَّلْصال: الطين اليابس. والقَتَم: الضارب إلى السَّواد.

(٢) يُضرب المثل في يوسف، عليه السلام، بالحُسْن. وفي الخبر أنّ يوسف أُعطي نصف الحُسْن، فكان النصفُ له، والنصفُ لسائر الناس (ثمار القلوب ص ٤٩).

(٣) الصَّعْدة: القناة المستوية المستقيمة. والمِرط: كساء يُؤتزَر به. الكثيب: التلّ من الرمل. مرتكم: مُتراكم. يقول إنّ قدّها مستقيم كالرّمح، وعجيزتها سمينة كأنّها تلّ من الرمل.

(٤) الأرَج: الرائحة الطيِّبة. الوبْل: المطر الغزير. الدِّيَم: جمع ديمة، وهي المطر يتساقط في في سكون من غير رعد ولا بَرْق، ويدوم

(٥) النَّقا: الكثيب من الرمل. الزاخر المُزبد: البحر الهائج ذو الزَّبَد. والآذي: الموج.

(٦) الغانية: الامرأة الغنيّة بحسنها وجمالها عن الزينة. الغرّاء: البيضاء.

(٧) مرتجَّة الرّدف: سمينته. الشّواكِل: جمع شاكلة، وهي الخاصرة. الثَّلم: المُنكسر. والمقصود والمقصود المُترنّح من السُّكْر.

(٨) القينات: جمع قينة، وهي الخادمة. وقوله: "والردف يُقعدها" إشارة إلى سِمَن عجيزتها.

(٩) السَّدَم: الولوع بالشّيء والحِرْص عليه.

٣٧- هـذا المُعَنّـى الـذي كانـتْ مَناسِـبُهُ تأتيــكِ فاسْــتَتري بــالبُرْدِ والقَــتَمِ[(١)]

٣٨- شـيطانُ أُمَّتـهِ لاقـاكِ مُحْرِمَـةً فَبِالإلـه مِـنَ الشَّـيطان فاعْتَصـمي[(٢)]

٣٩- قالـتْ: أعـوذُ بِربّـي مِنْـكَ واسـتَتَرَتْ بغـادةٍ رخْصَـةِ الأطـرافِ كـالعَنَمِ[(٣)]

٤٠- قلـتُ: الـذِّمامُ وعهـدُ اللهِ خُنْـتِ بـهِ لا عَهْـدَ للغـادرِ الخَتّـارِ للـذِّمَمِ[(٤)]

٤١- ألَـم تقـولي: نَعَمْ؟ قالـت: بلـى، وَهَمـاً مِنّـي، وهـل يُؤخَـذُ الإنسـانُ بـالوَهَمِ؟[(٥)]

٤٢- تُبْنـا وصُـمْنا وصَـلَّينا لخالِقِنـا ولـم تَتُـبْ أنـتَ مـن ذَنْـبٍ ولـم تَصُـمِ

٤٣- فَلُمْتُ نفسـي علـى بَذْلي لها مِقَتـي ويُخْلِهـا، وقَرَعْـتُ السِّـنَّ مـن نَـدَمِ[(٦)]

٤٤- فأبْعَـدَ اللهُ إنسـاناً وأسْـحَقَهُ أدامَ وُدّاً لإنسـانٍ ولـم يَـدُمِ

* * *

-٢٤-

قال في مدح المهدي[(٧)]: السريع

١- قـد بَسَـطَ المَهْـدِيُّ كَـفَّ النَّـدى للنّـاسِ، والعَفْـوَ عـن الظّـالمِ

٢- فالراحِـلُ الصّـادِرُ عـن بابِـهِ مُبَشِّـرٌ للـوارِدِ القـادمِ

---

(١) قال محقق الطبقات: كذا بالأصل، والقتم: الغُبار. وفي شعر ربيعة الرقي الذي جمعه الدكتور يوسف بكار "والتثمي"، وقال الدكتور بكار: إنَّ التصحيح لأحد الفضلاء. والمعنّى: الذي يلاقي من الحبّ ما يُشقّ عليه. ومناسبه: أشعاره في النسيب.

(٢) مُحْرِمة: داخلة في حُرمة لا تُهْتك. مرتدية ثوب الإحرام في الحج.

(٣) العَنَم: شجر صغير دائم الخضرة، له ثمر أحمر يُتَّخذ للصِّباغ. استترت بغادة: أي توارت توارت خلف صبية جميلة.

(٤) الذِّمام: العهد والأمان، والحقّ والحرمة. الخَتّار: الغَدّار.

(٥) الوَهَم: الوهْم، وهو ما يقع في القلب من تصوّر خاطئ أو فكرة خاطئة.

(٦) المِقة: الحبّ.

(٧) زهر الآداب: ٨١٥/٢. والمهديّ تقدّمت ترجمته.

* * *

قافية النون

-٢٥-

وقال[١]: الوافر

١- لقَدْ تركَتْ فؤادَكَ مُسْتَجَنّا مُطَوَّقَةٌ على فَنَنٍ تَغَنّى[٢]

٢- تَميلُ به وتركَبُهُ بِلَحْنٍ إذا ما عَنَّ للمُشتاقِ أنّا[٣]

٣- فَلا يَحْزُنْكَ أيّامٌ تَوَلّى تَذَكُّرُها ولا طيرٌ أرَنّا[٤]

* * *

-٢٦-

قال في عثمة[٥]: الوافر

١- أعَثْمَةُ أطْلِقي العَلَق الرَّهينا، بعَيْشِكِ، وارحمي الصَّبَّ الحزينا[٦]

---

(١) أمالي القالي ٦/١ (دون عَزو)؛ والمحب والمحبوب ١٨٨/٢ (الربيعة الرقي)؛ وسمط اللآلي ٢٠/١ (لبريه بن النعمان)، وشرح مقامات الحريري للشريشي ١٦٥/٢ (لسويد بن الأعلم)؛ ونثار الأزهار ص ٧٤ (دون عزو)؛ ولسان العرب ٣٨١/١٣ (لحن) (ليزيد بن النعمان؛ ١٣١/١٣ (حنن) (البيت الأول فقط مع نسبته إلى يزيد بن النعمان)؛ وتاج العروس (لحن) (مع نسبتها إلى يزيد بن النعمان)، و(حنن) (البيت الأول فقط مع نسبته إلى يزيد بن النعمان). وذكر عبد العزيز الميمني، محقق سمط اللالي، أنَّ الأبيات في كتاب طرّة التنبيه للأعلم بن سُويد، وفي حاشية التنبيه لجويَّة بن النعمان مرّة، وليزيد مرّة أخرى.

(٢) في لسان العرب (حنن)؛ وتاج العروس (حنن) "مستحِنّاً ... على غصن". والمستَجِنّ: الطرب. والمسْتَحِن: الذي استحنَّه الشوق إلى وطنه. والمطوَّقة: الحمامة ذات الطوق. والفنن: الغُصن..

(٣) في أمالي القالي؛ وشرح المقامات؛ ونثار الأزهار، واللسان والتاج "يميل بها". وفي نثار الأزهار و"يرفعها بلحن"؛ وفي نثار الأزهار واللسان والتاج "للمحزون أنّا".

(٤) أرَنَّ: صاح باكياً.

(٥) طبقات الشعراء :ص ١٦٢ – ١٦٣.

(٦) العَلَق: الحبّ الشّديد

٢- ربيعـــةُ مُغْــرَمٌ بـــكِ مُسْــتَهامٌ يَحِــنُّ إليــكِ مِــنْ شَــوْقٍ حَنينــا[١]

٣- تَعَــرَّضَ زائِــراً لــكِ فارحميـــهِ فقـــد أورَثْـــتِ زائِـــرَكِ الجُنونـــا

٤- رآكِ، وأنـــتِ مُقْبِلَـــةٌ، فلمّـــا رأتْـكِ العــينُ هِجْــتِ لنــا فُتُونــا

٥- وقُمْـتِ تـأوّدينَ، وعَهْـدُ عينـي بحُسْـنِكِ فــي الخُــزوزِ تأوَّدينــا[٢]

٦- فلَمَّــا أنْ رآكِ النّــاسُ قــالوا: تعـــــالى اللهُ ربُّ العالمِينـــــا

٧- بَـدَتْ مِنْـكِ الـرّوادِفُ مُشْـرِفاتٍ روادِفُ لــم تَــدَعْ للنّــاسِ دينــا[٣]

٨- وقــد أعطــاكِ رَبُّــكِ فاشْـكُريهِ جمــالاً فَــوْقَ وَصْــفِ الواصِــفينا

٩- فما الشَّمسُ المُضيئةُ يَوْمَ دَجْنٍ بأحْسَـــنَ مِنْـــكِ يَـــوْمَ تَبَـــذَّلينا[٤]

١٠- إذا أقْبَلْتِ رُعْتِ النّاسَ حُسْناً وإنْ أَدْبَـــرْتِ قَيَّـــدْتِ العُيونـــا

١١- فلَــوْ أنَّ المُلــوكَ رَأَوْكِ يوْمــاً لخَــرّوا مـــن جمالِــكِ ســاجِدينا

١٢- ولــو أنَّ النّســاءَ مَلَكْــنَ أَمْـراً لَكُنْـــتِ إذنْ أميـــرَ المؤمِنينـــا

١٣- لقــد أُعْطيــتِ أرْدافــاً ثِقــالاً وقَـــدْ حُمِّلْـــتِ مـــا لا تَحْملينـــا

١٤- إذا رُمْـتِ القيـامَ نَخـالُ دِعْصـاً يُمانِعُـــك القيـــامَ فتَقْعُـــدينا[٥]

١٥- إذا صَـلَّيْتِ ثـم سَـجَدْتِ قُلْنـا: ألا يـــا ليتهـــا ســـجَدَتْ ســـنينا

* * *

-٢٧-

جاء في الأغاني: اشتهت جواري المهدي[١] أن يسمعن ربيعة الرقي، فوجَّه فوجَّه إليه المهديّ من أخَذَه من مسجده بالرقّة، وحُمِل على البريد حتى قُدِم به

---

(١) المُسْتهام: الهائم القلب بالحبّ.

(٢) في مخطوط الطبقات: "وعهد عين لحسنك"، والتصحيح لمحقق الطبقات. وفي الطبقات الطبقات "الحزون"، والتصحيح للدكتور يوسف بكار. والخزوز: جمع خز، وهو ما ينْسَج من الصوف أو الحرير أو نحوهما. وتأوَّد: تثنّى.

(٣) الروادف المشرفات: السَّمينة. وقوله "لم تدع للناس دينا": فتنت الناس.

(٤) الدَّجْن: المطر الكثير، والغيم الكثير المُظلم. تبَذَّلين، أي تتركين التصوّن والتحرّز.

(٥) الدِّعْص: تلّ الرمل المجتمع المستدير. يصِف سِمَن عجيزتها.

على المهديّ. فأُدْخِلَ عليه، فسمع ربيعة حسًّا من وراء السِّتر، فقال: إنّي أسمع حسًّا يا أميرَ المؤمنين، فقال: اسكتْ يا بنَ اللَّخْناء، واستنشده ما أراد، فضحك وضحِكْنَ منه، ثمّ أجازه جائزة سنيّة، فقال له[2]:

مجزوء الرمل

١- يــا أميــرَ المــؤمنينَ الْــ	**ــلهُ سَــمّاكَ الأمينــا[3]**
٢- ســرقوني مــن بــلادي	**يــا أميــرَ المؤمِنينــا**
٣- سَــرَقوني، فــاقْضِ فــيهم	**بجــزاءِ السَّــارقينا**

* * *

-٢٨-

جاء في الأغاني:

لقي ربيعة الرقيّ معنَ بن زائدة[4] في قَدْمَةٍ قدِمها إلى العراق، فامتدحه بقصيدة، وأنشده إياها راويته، فلم يَهشّ له معن، ولا رضي ربيعة لقاءه إيّاه، وأثابه ثواباً نزْراً، فردَّه ربيعة، وهجاه هجاءً كثيراً، مِمّا هجاه به قوله[5]:

من الخفيف

١- مَعْنُ يـا مَعْنُ، يـا بـنَ زائـدةِ الكَلْـ	**ـبِ التـي فـي الـذّراع لا فـي البَنَـانِ**
٢- لا تُفــاخِرْ، إذا فَخَــرْتَ، بآبــا	**ئــكَ، وافخَــرْ بعَمِّــك الحَــوْفَزانِ[1]**

---

(١) تقدمت ترجمته.

(٢) الأغاني: ٢٧٣/١٦؛ وتجريد الأغاني، القسم الثاني، الجزء الأول، ص ١٧٣٦؛ ومختار الأغاني: ٤٢/٤.

(٣) روايته في تجريد الأغاني: يا أمينَ الله إنّ الـ لهَ سمّاكَ الأمينا

(٤) معن بن زائدة بن عبدالله الشيباني (...- ١٥١هـ/ ٧٦٨م): من أشهر أجواد العرب، وأحد الشجعان الفُصحاء، أدرك العصرين الأموي والعباسيّ، وكان في الأول مكرَّماً يتنقَّل في الولايات، وفي الثانية مطلوباً لقتله، ثمّ عفا عنه المنصور وولّاه اليمن ثم سجستان (انظر ترجمته في وفيات الأعيان: ٢٤٤/٣- ٢٥٤؛ وخزانة الأدب: ٤٧٥/٥-٤٧٧؛ والأعلام ٧:/٢٧٣)

(٥) الأغاني :٢٨٢/١٦؛ ومختار الأغاني :٤٧/٤.

٣- فهِشـامٌ مـن وائـلٍ فـي مكـانٍ أنْـتَ ترضـى بـدونِ ذاك المكـانِ
٤- ومتـى كُنْتَ يـا بـنَ ظَبْيَـةَ تَرْجو أنْ تُثَنّـي علـى ابنـةِ الغَضْـبانِ[٢]
٥- وَهـيَ حَـوْراءُ كالمَهـاةِ هِجـانٌ لِهجـانٍ، وأنـتَ غيـرُ هِجـانِ[٣]
٦- وبنـاتُ السَّـليلِ عنـد بنـي ظَبْـ ـيَةَ أُفٌّ لكُـمْ بنـي شَـيْبانِ[٤]
٧- قيـلَ: مَعْـنٌ لنـا، فلمّـا اخْتَبَرنـا كـان مَرْعًـى ولـيسَ كالسَّـعْدانِ!! [٥]

* * *

-٢٨-

وقال[٦]:

المنسرح

١- جُعْفـيّ جيرانُهـا، فقـد عَطِـرَتْ جُعْفـيّ مـن نَشْـرِها ورَيَّاهـا[١]

---

(١) الحوفزان: الحارث بن شريك بن عمرو الشيباني: فارس شاعر جاهلي، من سادات بني شيبان. سُمِي "الحوفزان"، لأنَّ قيس بن عاصم أدركه في بعض حروبه، وحَفَزَه (أي: اقتلعه) عن سرجه بطعنة في وركه عرَجَ منها. (انظر ترجمته في الاشتقاق: ص ٣٥٨؛ وشرح اختيارات المفضل: ص ١٥٤٠- ١٥٤١؛ والأعلام ١٥٥/٢).

(٢) ظبية التي عيَّره بها كانت لبني نهار بن أبي ربيعة بن ذُهْل بن شيبان لقيها عبد الله بن زائدة بن مصر بن شريك، وكانت راعية لأهلها في غنمها .. فسرقها ووقع عليها، فولدت له زائدة بن عبد الله. أبا مَعْن. (عن شرح الدكتور بكار لشعر ربيعة).

(٣) الحوراء: من كان في عينيها حَوَر، وهو شِدَّة بياض العين مع شدّة سواد سوادها. المهاة: البقرة الوحشية. الهجان: الكريمة.

(٤) في مختار الأغاني: "السليك". وبنت السليل أو السُّليك: امرأة من ولد الحوفزان.

(٥) في هذا البيت تضمين للمثل العربي "مرعى ولا كالسّعدان" والسعدان: نوع من المراعي تسمن عليه الإبل، وتخثر ألبانها. والمثل لامرأة من طيِّئ كان تزوَّجها امرؤ القيس بن حُجْر الكنديّ، وكان مُفرَّكاً (لا يحظى عند النساء)، فقال لها: أين أنا من زوجكِ الأوّل؟ فقالت: مَرْعى ولا كالسّعدان، أي: إنّك وإنْ كنتِ رِضاً، فلست كفلان. وقيل : المثل للخنساء. يُضرب لجيِّد غير مبالغ في الجودة (جمهرة الأمثال: ٢٤٢/٢؛ ومجمع الأمثال ٢٧٥/٢؛ والمستقصى ٣٤٤/٢).

(٦) الأغاني :٢٨٣/١٦.

* * *

(١) جُعْفيّ هو ابن سعد العشيرة بن مَذْحِج: أبو حيّ باليمن (تاج العروس (جعف)). النَّشْر: الرائحة الطيِّبة، وكذلك الرَّيّا.

الرقي (دون تحديد)

-١-

قال[(١)]: المنسرح

١- قَــد وَرَّدَ الــوردُ بالأعاجيــبِ ... بِنَشْــرِ مِسْــكٍ فــي لــونِ مَحْبــوبِ
٢- يَخْطُــرُ فــي حُلّــةٍ مُعَصْــفَرَةٍ ... زَهْــراءَ مَرْموقــةٍ بِتَــذْهيبِ[(٢)]
٣- وحُمْــرُ أوراقِــهِ مُلَوَّنَــةٌ ... فــي خُضْــرِ أقماعِــهِ بِتَرْكيــبِ[(٣)]
٤- مِثْلُ اليواقيتِ قدْ فُصِصْنَ على ... زَبَرْجَــدٍ تَحْــتَهُنَّ مَصْــبوبِ
٥- فاشْرَبْ على الـوَرْدِ مِنْ مُـوَرَّدَةٍ ... تَلْهَــبُ فــي الوجْــهِ أيَّ تَلْهيــبِ[(٤)]
٦- وردٌ مــن الخَمْــرِ نَجْتليــهِ علــى ... ورْدٍ لِــوَرْدِ الخُــدودِ مَنْســوبِ

* * *

-٢-

وقال[(٥)]: مجزوء الكامل المرفّل

١- اشْـرَبْ علــى حُسْــنِ الدَّســاكِرْ ... فَبَهــاؤُهُ للعــينِ بــاهِرْ[(٦)]

---

(١) المحب والمحبوب: ٤/٢٩٤.
(٢) المُعَصْفرة: المصبوغة بالعُصْفر، وهو صِبْغ أصفر يُسْتخرج من نبات. الزهراء: الصافية الصافية اللون. المرقومة: المُخَطَّطة والمُطرَّزة.
(٣) الأقماع: جمع قمع، وهو ما التصق بأسفل الورقة أو الثمرة حول علاقتها.
(٤) الموَرَّدة: الخمر التي لونها بلون الورد.
(٥) المحب والمحبوب: ٤/٢٣٠.
(٦) الدَّساكر، جمع دسكرة، وهي البناء الضخم حوله بيوت يكون فيها الشراب والملاهي يتّخذها الملوك.

٢- أرْضٌ تُزَيِّنُهـــــا السَّـــــما ءُ برَوْنـــــقٍ للــــثَّلْجِ زاهِـــــرْ

٣- مُتطـــــايراً فـــــي جَـــوِّهِ فكأنَّـــــهُ بَعْــــرُ الأبـــــاعِرْ[١]

* * *

-٣-

وقال[٢]: مجزوء المتقارب

١- وتفاحَـــــــةٍ غَضَّـــــــةٍ عقيقيّـــــــةِ الجَـــــــوْهَرِ

٢- تنَـــــدَّت بمــــــاء الربيـــــــعِ فـــي رَوْضِـــها الأخْضَـــرِ

٣- فجـــاءت كمِثْـــلِ العَـــرو سِ فـــي لاذِهـــا الأحْمَـــرِ[٣]

٤- ذكَـــــرْتُ بهـــا الجُلَّنـــا رَ فـــــي خَـــــدِّكَ الأزْهَـــرِ[٤]

٥- فمِلْـــــتُ ســـــروراً بهـــا إلـــــى القَـــــدَحِ الأكْبَـــــرِ

* * *

---

(١) تشبيه الثلج المتطاير في السماء ببعر الأباعر تشبيه مُسْتَهْجَن.

(٢) المحب والمحبوب: ١٢٩/٣؛ ونهاية الأرب: ١٠٩/١١؛ وحدائق الأنوار وبدائع الأشعار: ص ص ٣٠٠. وقد أثبت الدكتور يوسف حسين بكار هذه المقطوعة في الشعر الذي جمعه لربيعة الرقي (ص ١٠٠-١٠١) نقلاً عن نهاية الأرب، مشيراً إلى أنَّ النصّ في النهاية هو "قال الرقّيّ" فقط، دون ذكر أيّ اسم قبله. ثمّ قال الدكتور بكار: "لقد حاول علي شوّاخ إسحق أن يثبت المقطوعة لربيعة، على الرغم من وجود شاعرين آخرين يُنسبان إلى الرقّة: المعوجّ الرقي، وابو طالب الرقيّ، اعتماداً على مقولة الرشيد لربيعة. "بحياتي عنك يا رقي"، وعلى أنّ النويري كان يذكر أبا طالب الرقي بهذا النحو. ومع هذا تظلّ المسألة قائمة. واثبات المقطوعة هنا [أي في مجموع شعر ربيعة الرقي، خير من إثباتها في القسم المنسوب؛ لأنها لم تنسب إلى شاعر آخر". ونحن لم نجد مناصاً من إثبات هذه المقطوعة هنا، ما دامت المصادر الثلاثة التي أثبتت هذه المقطوعة لم تحدّد اسم الشاعر الرقيّ.

(٣) اللاذ: جمع لاذة، وهي ثياب حرير تُنْسج بالصين.

(٤) الجُلَّنار: زهر الرمّان.

-٤-

وقال[1]: الخفيف

١- أبَـداً نحـنُ فـي خـلافٍ فمِنّـي فَـرْطُ حُـبٍّ، ومِنْـكَ لـي فَـرْطُ بُغْـضِ

٢- فَتْـلُ صَـدْغَيْكَ فـوقَ خَـطِّ عِـذارٍ ظُلُمـاتٌ، وبَعْضُـها فـوقَ بَعْـضِ[2]

* * *

-٥-

وقال[3]: الطويل

١- رأيتُ سحاباً في الصَّباحِ فحَثَّني علـى زهَـراتٍ للصَّـبوحِ تُؤلِّـفُ

٢- وأقْبَـلَ يَـذْري مـن لآلـي دُموعِـهِ نِثـاراً بـهِ الأرضُ الفَضـاءُ تُزَخْـرِفُ

٣- ويَنْـدُفُ كـافوراً يطيـرُ سَـبيخُه ولـم أرَ كـافوراً سـوى ذاك يُنْـدَفُ[4]

٤- فمِنْ غُصُنٍ بـالثَّلْجِ فيها مُتَوَّجٍ وأخَـرُ فيهـا بالجليـدِ مُشَـنَّفُ[5]

* * *

-٦-

وقال[6]: الخفيف

١- بـدا الزَّعْفَـران لـدى روْضَـةٍ فظَـلَّ النَّسـيمُ بهـا يَنْسِـمُ

٢- فأوْراقُـه مُصْـمَتٌ أزْرَقُ وطاقاتُـه فيـه إبْريسَـمُ[7]

---

(١) البيتان له في المحب والمحبوب: ٣٢/١؛ ولابن الرومي في ديوانه: ٦٣/٤؛ ونهاية الأرب: ٨٢/٢.

(٢) في نهاية الأرب وديوان ابن الرومي "فبصَدْغيكَ". والصَّدغ: الشَّعر المُنْسدل بين العين العين والأذن. والعِذار: الشعر الذي يحاذي الأذن من جانب الذَّقن. وفي البيت اقتباس من الآية الكريمة: ﴿من فوقه سحاب ظلمات بعضها فوق بعض﴾[النور : ٤٠].

(٣) المحب والمحبوب: ٢٣٣/٤.

(٤) الكافور: نَبْت طيِّب، زهرُه كزَهْر الأقْحوان. السَّبيخ: نِثار القُطْن عندما يُنْدَف.

(٥) مُشَنَّف: مُزَيَّن.

(٦) المحب والمحبوب: ١٣٩/٣.

(٧) مُصْمت أزرق. صافي الزُّرقة. والإبريسم: أحسن الحرير.

أبو طالب الرقي
(؟-؟)

قال عنه الثعالبي: إنّه أحد المقلّين المحسنين الذين يُطبقون المفصل في أغراضهم، وينظمون الدرّ المفصَّل في معانيهم وألفاظهم[١].

-١-

قال[٢]: الرَّجز

١- مُصْفَرَّةُ الظاهِرِ بَيْضاءُ الحَشا ... أبْدَعَ في صَنْعَتِها رَبُّ السَّما

٢- كأنَّها كَفُّ مُحِبٍّ دَنِفٍ ... مُبَعَّدٍ يَحْسِبُ أيّامَ الجَفا[٣]

* * *

-٢-

قال[٤]: الكامل

١- ومُعيرُ وجْهِ البَدْرِ ما في وجْهِهِ ... والغُصْنِ ما في قَدِّهِ المُتَأَوِّدِ[٥]

٢- رَمَدَتْ جُفوني مِنْ تَوَرُّدِ خَدِّهِ ... فكَحَلْتُها مِنْ عارِضَيهِ بإثْمِدِ[٦]

* * *

---

(١) يتيمة الدهر :١/٣٤٦.

(٢) يتيمة الدهر: ١٣٤٧؛ ومن غاب عنه المطرب: ص ١٠١؛ وغرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات ص ١٠١؛ وحدائق الأنوار وبدائع الأشعار: ص ٣٢٦.

(٣) الدَّنِف: المريض أو المُضْنى من شدّة الغرام.

(٤) يتيمة الدهر: ١/٣٤٦.

(٥) المتأوِّد: المتثني والمتمايل.

(٦) العارض: صفحة الخدّ. الإثمد: حَجَر يُكتَحَل به، وهو أسود إلى الحمرة.

-٣-

قال[١]: المنسرح

١- ووَرْدةٍ فـــي بَنـــانِ مِعْطـــارِ جِئْـتُ بهـا فـي لطيـفِ أسْـرارِ

٢- كأنَّهـا وَجْنَـةُ الحبيـبِ وقَـدْ نقَّطَهـــا عاشِـــقٌ بـــدينارِ

* * *

-٤-

قال[٢]: الكامل

١- ديبـاجُ خَـدِّكِ بالعِـذارِ مُطَـرَّزٌ وشـبيهُ وَجْهِـكَ فـي البرايـا مُعْـوِزُ

٢- وكأنَّمـا إنْسـانُ عينيـكِ شـاهِرٌ سيفَ اللِّحاظِ يَصيحُ: مَنْ ذا يَبْرُزُ؟

٣- يـا مـنْ أَعِـزُّ بـذِلَّتي فـي حُبِّـه مِثْلـــي رأيـــتَ بذِلَّـــةٍ يَتَعَـــزَّزُ؟

-٥-

قال[٣]: الكامل

١- ولقـد ذَكَرْتُـكِ فـي الظـلامِ كأنَّـه يـومُ النـوى وفـؤادُ مَـنْ لـم يَعْشَـقِ[٤]

---

(١) يتيمة الدهر: ٣٤٧/١؛ ونهاية الأرب :١٢٥/١١.

(٢) يتيمة الدهر: ٣٤٦/١.

(٣) يتيمة الدهر: ٣٤٦/١؛ وأسرار البلاغة :ص ٢٢٧؛ والإيضاح في علوم البلاغة: ص ٢٢٥؛ وخزانة الأدب لابن حجة الحموي ٢:/٥١٥؛ ونفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة؛ ونفحات الأزهار: ص ٢٦٤.

(٤) قال الخطيب القزويني: "لما كانت أيام المكاره توصف بالسّواد توسّعاً، فيقال: اسوَدَّ النهارُ في عينيَّ، وأظلمتِ الدنيا عليَّ، وكان الغَزِلُ يدَّعي القسوة على من لم يعشق، والقلب القاسي يوصف بالسواد توسّعاً، تَخَيّل يومَ النَّوى وفؤاد من لم يعشقْ شيئين لهما سواد، وجعلهما أعرف به، وأشهر من الظلام، فشبَّهه بهما" (الإيضاح في علوم البلاغة ص ٢٢٥).

٢- وكــأنَّ أجْــرامَ السّــماءِ لوامِعــاً　　دُرَرٌ نُثِــرْنَ علـــى زُجــاجٍ أزْرَقِ[١]

٣- والفَجْـرُ فيــه كأنَّــه قَطْـرُ النَّـدى　　يَنْهَـلُّ مِـنْ سَـحِّ الغمـامِ المُغْـدِقِ[٢]

*　*　*

-٦-

قال[٣]:　　　　الطويل

١- ومُشْـتَمِلٍ ثَـوْبَي عَفـافٍ وفِتْنَــةٍ　　يرى قَتْلَ مَنْ يهوى إلـى النُّسْكِ مَسْلَكا

٢- إذا طــافَ بالأرْكــانِ طــافَ بـــه　　فيقْضي ولا يقضون لِلْحَجِّ مَنْسَكا[٤]

٣- جَنــى اللَّحْـظُ مِـنْ خَدَّيْــهِ وَرْداً مُـوَرَّداً　　ومــن عارِضَــيْهِ ياســميناً مُمَسَّـكا[٥]

٤- فيــا رائحــاً مِنـــه بــأوْفَرِ فِتْنَــةٍ　　تَجَهَّـــزْ لعـــامٍ بعـــد هـــذا لَعَلَّكـــا

*　*　*

---

(١) يتيمـة الـدهر: ٣٤٦/١؛ وأسـرار البلاغـة: ص ١٥٩، ١٧٢، ١٩٣؛ ونهايـة الأرب: ٢٦/١؛ والإيضـاح فـي علـوم البلاغـة :ص ٢٣٢. فـي البيـت تشـبيه حسّـي طرفـاهُ مُركّبان.

(٢) يتيمة الدهر: ٣٤٦/١.

(٣) يتيمة الدهر: ٣٤٦/١.

(٤) المنسك: طريقة التعبُّد.

(٥) مُمَسَّك: ممزوج بالمسك.

عبد الرحمن بن جعفر النحوي الرقي[1]

(؟-؟)

قال[2]: مجزوء الرمل

١- قُــلْ لِمَــنْ تــابَ ولــم يَقْــ ـــضِ مـــن اللَّـــذاتِ نحْبَـــهْ

٢- توبَــــةُ الحَشْــويِّ لا تَــــوْ ئِـــلُ عنـــدَ اللهِ حَبَّــــهْ

٣- أُمٌّ مَـــنْ تسْـــبِقُه أنـــــ ـــتَ إلـــى الجَنَّـــةِ قَحْبَـــهْ

* * *

(١) لم أقع على ترجمة له.

(٢) يتيمة الدهر :٣٥٥/١.

أبو عبد الله الرقي[1]
(القرن الثالث الهجري)

أبو عبد الله الرقي القزويني، أحد الشعراء المذكورين من أهل قزوين، ويقال له: الرازقي. كان كاتباً للحسن بن رجاء (ت ٢٤٤ هـ)[2]، سمع يوماً أبا تمام (ت ٢٣١هـ) يمدح سيّده الحسن بن رجاء، فقال فيه: رأيتُ رجلاً علمُه وعقلُه فوق شعره.

-١-

قال في بوّاب أحمد بن علي بن دؤاد[3]: مجزوء الرمل

١- كُـلَّ يـومٍ لـي علـى البـا بِ مَـعَ البَـوّابِ حَـرْبُ

٢- مـا علينـا لـو هَجَرْنـا هُ مـع الصـاحِبِ عَتْـبُ

* * *

-٢-

وقال في هذا البوّاب أيضاً[4]: البسيط

١- بَـوّابُ دارِكَ هـذا غُـرَّةُ العُـررِ فأنْتَ منـه، أبا بَكْرٍ، علـى غَرَرِ[1]

---

(١) انظر ترجمته في التدوين في أخبار قزوين.

(٢) انظر ترجمته في الوافي بالوفيات: ١٢/ ٩ – ١١.

(٣) التدوين في أخبار قزوين.

(٤) التدوين في أخبار قزوين.

٢- ولـو رأى مالِـك هـذا لصَـيَّرَهُ بَـوّابَ سَـبْعَةِ أبْـوابٍ علـى سَـفَرِ

٣- لم يَرْضَ لي بِحجابٍ إذا وقَفْتُ لـهُ بالبـابِ حتـى رمـى سـاقيَّ بـالحَجَرِ

* * *

-٣-

سعى تبّع بن جعفر القزويني بمحمد بن شريح إلى صعلوك، فسلَّمه صعلوك إلى تبَّع، فمات تحت مطالبته، ثمّ قبض عليه صعلوك (أي على تبّع)، وقيَّده، فقال فيه أبو عبدالله الرقّي يذكر ما فعله بابن شريح[٢]:

[الخفيف]

١- تبعـت تُبَّعـاً توابـعُ مـا قـد قَدَّمتـه يـداهُ حـالاً فحـالا

٢- خلعـت خِلعَـةُ الولايـة منـه وتَحَلَّـى مـن بَعْـدِها خَلْخـالا

٣- ولقـد قُلْـتُ حـينَ أقْبَـلَ يمْشـي، زادَه اللهُ فـي القيـودِ جمـالا

٤- لـم يكُـنْ بـين مـا تـولّى وبـينَ الـ ـعَزْلِ إلاّ كمـا تَحُـلُّ عِقـالا

فبلغت هذه الأبيات صعلوكاً، فأمر بالتشدُّد على تُبّع في المطالبة حتى مات فيها، واستصفى ضياعه.

* * *

---

(١) العُرَّة: الجَرَب، والقَذَر، والوسَخ، والبَعْر. الغَرَر: الخَطَر، والتعريض للهلاك.

(٢) التدوين في أخبار قزوين.

عيسى بن المعلّى الرافقي[1]
(... ـ ٦٠٥ هـ)

عيسى بن المعلّى بن مسلمة الرافقي النحويّ اللغويّ، الشاعر حجّة الدين. كان كثير الشعر.

مدح مظفّر الدين بن زين الدين. وكان يحضر إلى حلب، ويمدح المعمَّمين، فمِمَّن مدح الرئيس صفيّ الدين طارق بن أبي غانم بن الطربذة بقصائد شهد بها ديوانه. وكان مؤدِّباً بالرقّة. صنَّف في النحو كتاباً سمّاه "المعونة"، وشرحه بكتاب سمّاه "القرينة في شرح المعونة"، وله أيضاً "تبيين الغموض في العَروض"، وكتاب في اللغة يقع في مجلدين، وديوان شعر يقع أيضاً في مجلدين.

لم أقع على أشعار له فيما عدتُ إليه من مصادر أدبية وقد فاقت خمسمئة مصدر.

* * *

(١) انظر ترجمته في إنباه الرواة ٣٨٠/٢؛ ومعجم الأدباء ١٥١/١٦؛ وبغية الوعاة ٢٣٩/٢. والرافقة التي نُسب إليها شاعرنا كانت، في الأصل، بلدة متصلة البناء بالرقة، ثمّ غلبَ اسم الرقّة عليها. (معجم البلدان: ١٥/٣).

أبو الغنائم الرقي[1]

(؟ - ؟)

هبة الله بن أحمد بن المدمع، أبو الغنائم الرقي الشاعر. روى ببغداد شيئاً من شعره. روى عنه أبو الغنائم بن النرسي.

-١-

قال[2]: الطويل

١- قطعتُ حِبالي من سِواكَ نزاهَةً	**وإنّي لقَطّاعُ الحبائِلِ وَصّالُ**
٢- وأنتَ جديرٌ بالذي رُمْتَ كافِلٌ	**ومَنْ رامَ بَحْرَ الجودِ ولم يَلْوِهِ الآلُ**
٣- ستَلْبَثُ فينا ألْفَ عامٍ مُؤَمَّلاً	**مَنيعَ الحِمى، واللهُ ما شاءَ فَعّالُ**

* * *

-٢-

قال[3]: الخفيف

١- طافَ بالقَلْبِ طيْفُ مَنْ أهْواهُ	**بَعْدَ وَهْنٍ، فَبِتُّ ألْثُمُ فاهُ**
٢- زارني والرَّقيبُ في غَفْلَةٍ عنـ	**ـهُ وعينٌ منَ الدُّجى ترْعاهُ**

---

(١) الوافي بالوفيات:٢٢٦/٢٧.

(٢) الأمالي الشجريّة:٥٦٤٩-٥٦٥٠.

(٣) الوافي بالوفيات:٢٢٧/٢٧.

٣- فــأراني مَــنْ بــالعِراقِ بمِصْــرٍ وهْـــوَ طيْـــفٌ يَسُـــرُّني مَسْـــراهُ

٤- إنْ يكُــنْ صَــيَّرَ البعيــدَ قريبــاً وأرانـــي فـــي النـــومِ مـــا لا أراهُ

٥- فلَقَـدْ نِلْـتُ مِنْـهُ مـا كُنْـتُ أهْـوا هُ حرامـــاً حِـــلاًّ فمـــا أحْـــلاهُ!

٦- واخْتيـالُ الخيـالِ فـي النـومِ يعطيـ ـــكَ مـــنَ الحُـــبِّ كُـلَّ مـــا تهـــواهُ

أبو الفرج الرقي

(؟ - ؟)

جاء في الوافي بالوفيات ١٥١/٨:

أحمد بن محمد، أبو الفرج القاضي من أهل الرقة. قال محب الدين بن النجار: قَدِمَ بغداد، وروى بها شيئاً من شعره فيما زعم وروى عنه أبو محمد رزق الله بن عبد الوهاب التميميّ. قال: أنشدنا أبو الفرج القاضي الرقي، قدم علينا، لنفسه، وأنشدنا الوزير أبو القاسم المغربي لنفسه، ولا أدري من الصادق منهما:

-٥-

قال[١]: الخفيف

١- هَلْ لِمَنْ فاتَ من شبابي رُجوعُ أم هـو البـين مِنْـهُ والتوديـعُ

٢- قـد لبسْـناهُ بُرْهَـةً ونَزَعْنـا هُ وبـالرُّغْمِ كـان ذاكَ النُّـزوعُ

٣- رَبْـعَ أحبابنـا سَـقَتْك بهـا المـزْ نِ كمـا قـدْ سـقَتْكَ مِنّـا الـدُّموعُ

*   *   *

(١) الوافي بالوفيات :١٥١/٨

أبو القاسم المُنَجِّم الرقي
(القرن الرابع الهجري)

قال يهجو عليّ بن محمد الشمشاطي (توفي بعد سنة ٣٧٧ هـ) [١]:

-١-

الخفيف

حَــفٌّ خَــدَّيكَ دَلَّيــت شِمْشَــاطي ... أنَّـــــه دائمــــاً لِغَيْـــرِ لِـــواطِ

وانْبِســاطُ الغُــلامِ يُعْلِمنـــي أنْـــ ... ــنَكَ تَحْـتَ الغُـلامِ فـوقَ البِسـاطِ

وشُـــروطٍ صَــبَرْتَ كُرْهــاً عليهــا ... لا لهـــا بَـــلْ لِلَـــذَّةِ المِشْـــراطِ

* * *

(١) معجم الأدباء: ٢٤١/١٤؛ والوافي بالوفيات: ١٥٩/٢٢.

المعوجّ الرقّي
(... – ٣٠٧ هـ)

أبو بكر محمد بن الحسن الرقي ويُنسب أيضاً إلى أنطاكية، وإلى مصر، فيقال: الأنطاكيّ والمصريّ، قال ابن العديم: لعلّه من أنطاكية، وسكن مصر. كان شاعراً مجيداً روى عنه شيئاً من شعره أبو بكر الصوليّ، وأبو سهل أحمد بن زياد القطان.

كان أستاذاً للصنوبري (أحمد بن محمد بن الحسن الضبيّ ت ٣٣٤ هـ). وقد رثاه هذا بقصيدةٍ[١] قال فيها: الخفيف

مـا شـكَكْنا إذْ كنـتَ بحـرَ المعـالي	**أنّــــه عنــــدما تغــيضُ يغــيضُ**
يـا سـماءَ الشـعرِ التـي لـي عليهـا	**كــلَّ يــومٍ ســماءُ دَمْــعٍ تفــيضُ**
مـن يُحَلّـي العـروضَ بَعْـدَكَ لا مَـنْ	**حـين يَعْـرى مـنَ الحُلِـيِّ العَـروضُ**
كــان هــذا القــريضُ حيّــاً فحتــى	**حـينَ مـات المعْـوَجُّ مـاتَ القـريضُ**

* * *

–١–

قال من أبيات[٢]:

---

(١) ديوان الصنوبري: ص ٢٦١ – ٢٦٣.

(٢) من غاب عنه المطرب ص ٦٦؛ وخاصّ الخاصّ ص ١٣٨ (وفيه البيت الأول فقط، "المعرج النسفي"، "وورد حيث درنا"، وكلاهما تصحيف).

الخفيف

١- طـابَ هـذا الهـواءُ وازْدادَ حتّـى ... لـيسَ يَـزْدادُ طيـبُ هـذا الهـواءِ

٢- ذَهَــبٌ حَيْثُمــا ذَهَبْنــا ودُرٌّ ... حيــثُ دُرْنــا وفِضَّــةٌ بالفَضــاءِ

* * *

-٢-

وقال[١]: البسيط

١- ومَنْهَـلٍ مـاؤه مـوتٌ فـلا أحَـدٌ ... يأتيـهِ مُسْتَسْـقياً خوفـاً مـن العَطـبِ

٢- طَلَبْتُهُمْ عنـدَهُ حتـى ظفِرْتُ بهِمْ ... وقـدْتُهُمْ بالحواشـي ليلـةَ القُـرَبِ[٢]

* * *

-٣-

وقال[٣]: الطويل

١- صـوالِجُهُ سـودٌ مُعَطَّفَـةُ العُـرى ... تمايَـلُ فـي ميـدانِ خَـدٍّ مُضَـرَّجِ

٢- ترى خَدَّه المصْقولَ والصُّدْغُ فوقَه ... كـورْدٍ عليـه طاقـةٌ مِـنْ بَنَفْسَـجِ[٤]

* * *

-٤-

وقال[٥]: مخلّع البسيط

١- يـا مَـن بــهِ تَمَّـتِ المعـالي ... ومــا لَــهُ فــي الجــلالِ نِــدُّ[٦]

٢- أيّامُــهُ كــالرَّبيعِ حُسْــناً ... لــو أنَّ زَهْــرَ الربيــعِ وَرْدُ

* * *

---

(١) الإبانة عن سرقات المتنبي: ص ١٥٦ – ١٥٧.
(٢) قال العميدي (الإبانة :ص ١٥٧): ويروى: "بزمام الويلِ والحَرَبِ".
(٣) المحب والمحبوب: ٣١/١.
(٤) الصّدْغ: ما بين العين والأذن من جانب الوجه.
(٥) الإبانة عن سرقات المتنبي: ص ٩٠.
(٦) النِّدّ: الشِّبْه والنَّظير.

-٥-

وقال[1]: البسيط

١- ما يُفْسِدُ الدَّهْرُ شيئاً أنْتَ تُصْلِحُه ... ولـيسَ يُصْـلِحُ شـيئاً أنـتَ تُفْسِـدُهُ

* * *

-٦-

وقال[2]: الطويل

١- يُعاطيكَ كأساً غيرَ مَلأى كأنَّها ... إذا مُزِجَـتْ أحْـداقُ دِرْعٍ مُـوَرَّدِ

٢- كـأنَّ أعاليهـا بيـاضُ سـوالِفٍ ... تلـوحُ علـى تَوْريـدِ خَـدٍّ مُـوَرَّدِ

* * *

-٧-

وقال[3]: الوافر

١-كـأنَّ بنـاتِ نَعْـشٍ حـينَ لاحَـتْ ... نـوائِحُ واقِفـاتٍ فـي حِـدادِ[4]

* * *

-٨-

وقال[5]: الوافر

١- سَلَوتُ صدودَها فَنَأَتْ فمَنْ لي ... بِرَجْعَتِها وأرْضى بالصُّدودِ؟

* * *

---

(١) الإبانة عن سرقات المتنبي: ص ٣٧.

(٢) حلبة الكميت: ص ١٢٠.

(٣) الإبانة عن سرقات المتنبي: ص ٧٧.

(٤) بنات نَعْش: هي سبعة كواكب كبرى تُشاهد جهة القطب الشمالي، وسبعة كواكب أخرى أخرى تقع قرب الأولى.

(٥) المنصف: ص ٥٨٨ .

-٩-

وقال[١]: الوافر

١- بنَفْسي زائِرٌ في غيرِ وَعْدٍ يُواصِلُني اختياراً لا اضْطِرارا

٢- خَلَوْتُ بهِ أُقَبِّلُه وأبْكي وأشْرَبُ من ثناياه عُقارا[٢]

٣- فأسْبَلَ دمْعَةً خَجَلاً ووَلّى وصار شقيقُ خدّيهِ بَهارا

* * *

-١٠-

وقال[٣]: البسيط

١- إنْ كان في الصَّيْفِ ريْحانٌ وفاكِهَةٌ فالأرْضُ مُسْتَوْقِدٌ والجَوُّ تنورُ[٤]

٢- وإن يكنْ في الخريفِ النخلُ مُخْتَرَفاً فالأرْضُ محْصورةٌ والجَوُّ مأسورُ[٥]

٣- وإنْ يكنْ في الشِّتاءِ الغيْثُ مُتَّصِلاً فالأرْضُ عُرْيانةٌ والأفْقُ مَقرورُ[٦]

٤- ما الدَّهْرُ إلاّ الربيعُ المُسْتَنيرُ إذا جاء الرّبيعُ أتاكَ النَّورُ والنُّورُ[٧]

---

(١) الإبانة عن سرقات المتنبي ص ١١٦.

(٢) العقار: الخمر.

(٣) القصيدة له في حدائق الأنوار وبدائع الأشعار: ص ٣٧؛ وحلبة الكميت (الأبيات ١-٥)؛ وهي وهي للصنوبريّ في ديوانه: ص ٤٢ - ٤٣ ضمن قصيدة من ١٦ بيتاً؛ وتهذيب تاريخ دمشق: ٤٥٩/١؛ والمحب والمحبوب :٢٥/٣؛ ونثر النظم: ص ١٧١ (١-٥، ١٢-١٣)؛ ومن غاب عنه المطرب :ص ٦٥-٦٦ (١، ١٢-١٣)؛ وأحسن ما سمعت: ص ٦٩ (١٢-١٣)؛ وخاص الخاص :ص ١٣٨ (١، ٤، ٥)؛ ومحاضرات الأدباء: ٥٩٦/٤ (١-٥).

(٤) تنور: شبه فرن في الأرض يُخبز عليه. والمقصود أنّ الجوّ حارّ جدّاً.

(٥) في ديوان الصنوبري ونثر النظم ومحاضرات الأدباء: "فالأرض عريانةٌ والجوُّ مقرور". مقرور". وخرف النخل واخترفه: صرَمه واجتناه.

(٦) في ديوان الصنوبري؛ ونثر النظم؛ ومن غاب عنه المطرب ومحاضرات الأدباء: "فالأرض محصورة والجوُّ مأسور"؛ وفي تهذيب تاريخ دمشق "والجوّ مقرور"؛ وفي المحب والمحبوب: "والغيم متصلاً" ومقرور: شديد البرد.

(٧) في محاضرات الأدباء "أتى الربيع".

٥- فـالأرضُ ياقوتــةٌ، والجـوُّ لؤلُـؤَةٌ والنَّبْــتُ فيــروزَجٌ، والمــاءُ بَلُّــورُ[(١)]

٦- لا تَعْدَمُ الأرضُ كأساً من سحائِبه فالنَّبْتُ ضَرْبانِ: سَكْرانٌ ومَخْمورُ[(٢)]

٧- فيه جنى الوردِ منْضودٌ، مُوَرَّدَةٌ بــهِ المجــالِسُ، والمنثــورُ منْثــورُ[(٣)]

٨- هذا البَنَفْسَجُ، هذا الياسمينُ وذا الـ نسرينُ، ذا سَوْسَنٌ بالحُسْنِ مَشْهورُ(٤)

٩- حيْــثُ التفَــتَّ فقُمْــريٌّ وفاخِتَــةٌ ويُلْبُــــلٌ ووراشــــينٌ وزُرْزورُ[(٥)]

١٠- يطيبُ حول صحاريهِ المُقامُ كما تطيــبُ فــي غيــرِهِ الخانــاتُ والــدُّورُ

١١- فكُلُّ ظَهْرٍ عَلَوْنـا فيـه دَسْكَرَةٌ وكُــلُّ بَطْــنٍ هبَطْنــا فيــه مــاخورُ[(٦)]

١٢- تبـارَكَ اللهُ! مـا أحلـى الرَّبيـع فـلا تُغْـرَر فقائِسُــهُ بالصَّــيْفِ مَغْـرورُ[(٧)]

١٣- مَنْ شَمَّ ريح تحيّاتِ الربيـعِ يَقُلْ لا المِسْـكُ مِسْـكُ ولا الكـافورُ كـافورُ[(٨)]

* * *

---

(١) في ديوان الصنوبريّ ومحاضرات الأدباء "الأرض". والفيروزج: ضَرْب من الأصباغ. وفي وفي البيت أربعة تشبيهات مؤكَّدة.

(٢) في ديوان الصنوبري : "ما يعدم النبتُ"

(٣) روايته في ديوان الصنوبري:

فيه لنا الوردُ منْضودٌ مُؤَزَّرُ ما بينَ المجالِسِ، والمنْثورُ منْثورُ

(٤) في ديوان الصنوبري: "في الحسْن"؛ وفي تهذيب تاريخ دمشق "قد قربا فالحسْنُ مشهورُ".

(٥) رواية العجز في ديوان الصنوبري: "فيه تغني وشفنين وزُرْزور". والقمري: نوع من الحمام الحمام حسن الصوت. والفاختة: نوع من الحمام البرّي من ذوات الأطواق. والوراشين: جمع ورَشان، وهو طائر يشبه الحمام، يميل إلى السواد والغبرة، فيه بياض فوق ذنبه. والزرزور: طائر أسود اللون بحجم الحمامة، والشفنين كما في رواية ديوان الصنوبري: طائر تسمّيه العامة اليمام، وهو من أنواع الحمام.

(٦) روايته في ديوان الصنوبري: في كلِّ أرضٍ هبَطْنا فيه دَسْكَرَةٌ في كلِّ ظَهْرٍ علونا فيه فيه ماخورُ

وفي المحبّ والمحبوب "في كلّ ظهر" والدسكرة: بناء للأعاجم حوله دور اللهو والشّراب. والماخور: بيت الدعارة.

(٧) في المحبّ والمحبوب: "يغرر مقايسه بالحسن تغرير"؛ وفي أحسن ما سمعت: "يغرر مقايسه".

(٨) في نثر النظم ومن غاب عنه المطرب: "من شَمَّ جنيات الربيع"؛ وفي خاص الخاص: "من شمَّ رياحين". والكافور: مادة عطرية تُؤخذ من شجر الكافور.

-١١-

وقال[١]: الطويل

١- تبيتُ علـى غَمْرٍ عِداهُ ولـم يبِتْ حُسينُ بن يحيى مِنْ عِداهُ على غَمْرِ[٢]

* * *

-١٢-

وقال[٣]: الطويل

١- وفـي أُرْجُـوانيِّ الغِلالـةِ شـادِنٌ لِبـاسُ الـدُّجى مِنْ عُـذْرِه وغـدائِرِهْ[٤]

٢- لــه لحظــاتٌ فــاتِراتٌ يكُرُّهــا بِفَتــرِةِ أحْـوى فـاتِنِ الطّـرْفِ فـاتِرِهِ

٣- فلا غِمْدَ إلاّ مِنْ سوادِ جوانحي ولا سـيْفَ إلاّ مـن بيـاضِ محـاجِرِهِ

* * *

-١٣-

وقال من قصيدة له مليحة عجيبة[٥]: البسيط

١- ورَوْضـةٍ أَحْيَتِ الأنْـواءُ زَهْرَتَهـا لمّــا غــذَتْها بأبْكــارِ المبــاكيرِ[٦]

٢- كأنَّمــا السَّوسَــن الأزّادُ ناشِــرَةٌ أعلامَهـا الصُّـبْحُ مَحْمـودَ التّباشـيرِ

٣- والـورْدُ فاضَـتْ قُبَيْـلِ الفَجْـرِ رائحـةٌ منــه كمـا امتزجَـتْ مِسْـكٌ بكـافورِ[٧]

---

(١) المنصف: ص ٢٣٧.

(٢) الغَمْر: الحقْد المكنون.

(٣) المحب والمحبوب: ١/١٧.

(٤) الشادِن: ولد الغزال، والمقصود المحبوب. العُذْر: جمع عِذار، وهو الشَّعر الذي يُحاذي الأذن من جانب اللحية. والغدائر: جمع غديرة، وهي ذؤابة الشّعر. ويقصد أن سواد شعره هو الذي يعطي لليل سواده.

(٥) الإبانة عن سرقات المتنبي: ص ١٣٧.

(٦) الأنواء: الرياح وحالات الجوّ. أبكار المباكير: يقصد بها الأمطار الأولى.

(٧) الكافور: مادّة عطريّة تؤخَذ من شجر الكافور.

٤- وللبلابِـــلِ تَغْريـــدٌ يُـــذَكِّرُنا ... ألحـانَ مَعْبَـدَ بـينَ الـبَمِّ والزِّيـرِ[١]

٥- والشَّمْسُ من فُرَجِ الأشجارِ ناشِرَةٌ ... علـى المجـالِسِ أشْـباهَ الـدَّنانيرِ

٦- فكَمْ هُمـومٍ أنارَتهـا وقـد كَمَنَـتْ ... بـينَ الجـوانِحِ أصـواتُ النَّـواعيرِ[٢]

* * *

-١٤-

وقال[٣]: البسيط

١- يُغْنـي المواهِبَ كـي تبقـى مَحامِـدُهُ ... ويُخْلِصُ الجودَ من مَنٍّ ومِنْ كَدَرِ

٢- تَلْقـاهُ إنْ وهَـبَ الـدُّنيا بأجْمَعِهـا ... لسـائِلٍ خَجِـلاً فـي زِيِّ مُعْتَـذِرِ

* * *

-١٥-

وقال[٤]: الخفيف

١- أقْبَـلَ الـثَّلْجُ فـي غلائِـلِ نـورِ ... يتهـادى كـاللّؤلؤ المَنْثـورِ[٥]

٢- فكـأنَّ السَّـماءَ زُفَّـتْ إلـى الأرْ ... ضِ وصـار النِّثـارُ مِـنْ كـافور[٦]

---

(١) معبد: هو معبد بن وهب (... - ١٢٦هـ/ ٧٤٣م): نابغة الغناء العربي في العصر الأموي. وكان أديباً فصيحاً (انظر ترجمته في الأغاني: ١/٤٣-٦٩).

(٢) النواعير: جمع ناعورة، وهي آلة لرفع الماء من الآبار أو الأنهار.

(٣) الإبانة عن سرقات المتنبي: ص ٦٩.

(٤) البيتان له في المحب والمحبوب: ٣/٢٣١؛ وهما للصاحب بن عباد في ديوانه: ص ٢٢٩؛ وحلبة الكميت: ص ٣٣١؛ ومن غاب عنه المطرب: ص ٤٧.

(٥) في ديوان الصاحب "تتهادى" مكان "يتهادى"، وفي من غاب عنه المطرب "وتهادى بلؤلؤ بلؤلؤ منثور".

(٦) في ديوان الصاحب "فكأنّ السماءَ ضاهتِ الأرض فصار.."؛ وفي حلبة الكميت "صاهرت الأرض وذاك.."؛ وفي من غاب عنه المطرب: "فصار".

-١٦-

وقال يهجو وصيف البازَمازي[1]: الوافر

١- مَـدَحْتُكَ يـا وصـيفَ البازمـازي ولــــم أتَلَــــقَّ بُخْلَــــكَ بــــاحتِرازِ

٢- دعَوْتُــكَ للنَّــدى فهَرَبْــتَ مِنّــي كــــأنّي قَــــدْ دَعوتُــــكَ للبِــــرازِ

٣- وكيفَ أقولُ تَرْغَبُ في المعالي إذا مـا كُنْـتَ تَرْغَـبُ فـي المخـازي

٤- ولــمْ أُلْبِسْـكَ ثـوبَ المـدْحِ إلاّ وجَـدْتُكَ قـد خرِيـتَ علـى الطِّـرازِ

* * *

-١٧-

كبا الفرَسُ ببدرِ الحمامي[2]، فافتَصَدَ، فدخل عليه المعوجّ، وأنشده أبياتاً أبياتاً عملها في الحال، وهي[3]: البسيط

البسيط

١- لا ذَنْبَ للطِّرْفِ إنْ زَلَّتْ قوائِمُـه ولـيسَ يلحَقُـه مِـنْ عائِـبٍ دَنَـسُ[4]

٢- حَمَّلْتَ بأساً وجوداً فوقه ونـدًى ولـيس يقـوى بهـذا كلِّـهِ الفَـرَسُ[1]

---

(١) بغية الطلب: ٦٣/١٠.

(٢) هو بدر أبو النجم، مولى المعتضد بالله، ويسمّى بدر الكبير وبدر الحمامي. كان قد تولّى الأعمال مع ابن طولون في مصر، فلما قُتِل، قدِمَ بغداد، فولاّه السلطان أعمال الحرب بفارس، وكرمان. توفي بشيراز سنة ٣١١هـ (تاريخ بغداد:١٠٨/٧-١٠٩).

(٣) نشوار المحاضرة ٣٠١/٢؛ وتاريخ بغداد ١٠٩/٧؛ وبدائع البدائع، وبغية الطلب في تاريخ حلب: ٦٢/١٠ – ٦٣. وقال ابن العديم إنَّ البيتين الأوّلين رويا لأبي تمام ولأبي دلف، وأضاف أنّ أبا عبد الله بن خالويه ادّعاهما، والصحيح أنهما لأبي بكر المعوجّ الأنطاكي في جملة هذه الأبيات أ.هـ. ولم أقع عليهما في ديوان أبي تمام، ولا في شعر أبي دلف الذي جمعه الدكتور يونس السامرائي.

(٤) الطِّرْف: الفرس الكريم العتيق، وقيل: الطويل القوائم والعنق.

٣- قالوا اقْتَصَدْتَ فما نَفْسُ العُلى معها ... خوفاً عليك ولا نَفْسٌ بها نَفَسُ[٢]

٤- كَفٌّ الطبيبِ دَعا كَفًّا يُقَبِّلُها ... ويطلُبُ الرزْقَ منها حين يُحْتَبَسُ[٣]

فأمر له بخمسة آلاف درهم، فأخذها وانصرف.

* * *

-١٨-

وقال[٤]: مخلّع البسيط

١- ليْتَ دُموعي وقَدْ دَعَتْها ... طُلولُ رَبْعٍ وهُنَّ خُرْسُ

٢- سُكانُها الوَحْشُ بعدَ عَهْدي ... بِحُسْنِها والوحوشُ إنْسُ

* * *

-١٩-

وقال[٥]: البسيط

١- نَفْسي فِداءُ غزالٍ قدْ برى جَسَدي ... إيعادُه وتلا الإيعادَ إعْراضُ

٢- ولّى فقُلْتُ له والنفْسُ جازعةٌ ... والجِسْمُ أضْنَتْهُ آلامٌ وأمْراضُ

٣- ترَكْتَني غَرَضَ الآفاتِ، قال: كذا ... أفاضِلُ الناسِ للآفاتِ أغْراضُ

---

(١) في بدائع البدائه "لهذا".

(٢) في تاريخ بغداد وبغية الطلب: "قالوا فصدت فما خلق به حرك"؛ وفي بدائع البدائه: "فما عقلُ العلى معها".

(٣) في تاريخ بغداد: "فقبَّلها ويطلب الغيث.."؛ وفي بدائع البدائه: "تقبلها ونطلب.. ينحبس"؛ وفي بغية الطلب: "نقبلها ونطلب الغيث".

(٤) الإبانة عن سرقات المتنبي :ص ١٥٤.

(٥) الإبانة عن سرقات المتنبي: ص ٦٦.

*   *   *

-٢٠-

وقال[١]: الطويل

١- حِقـاقٌ مـنَ النُّـوارِ مَـزْرورَةُ العُـرى — على قِطـعِ اليـاقوتِ واللُّؤلُـؤ الغَضِّ[٢]

٢- فهُنَّ علـى الأغصـانِ أجْفـانُ فِضَّـةٍ — وبـالأمسِ كانـت مُطبقـاتٍ علـى الغَمْضِ[٣]

*   *   *

-٢١-

وقال[٤]: الطويل

١- كأنَّ شُعاعَ الشَّمْسِ فـي كُلِّ غُدْوَةٍ — علـــى ورقِ الأشـــجارِ أوَّلَ طـــالِعِ

٢- دنـانيرُ فـي كَـفِّ الأشَـلِّ يَضُـمُّها — لِقَـبْضٍ وتَهْـوي مِـنْ فُـروجِ الأصـابِعِ[٥]

*   *   *

-٢٢-

وقال[٦]: الكامل

---

(١) المحب والمحبوب ٦٥/٣؛ ونهاية الأرب ١٧٨/١١؛ وحدائق الأنوار وبدائع الأشعار : ص ١٦٤.

(٢) الحِقاق: جمع حِقّ، وحقّة، وهي الوعاء. النُّوار: الزهر. مزرورة: مجتمعة.

(٣) في نهاية الأرب "أجفان يقظةٍ"، وهذا تحريف.

(٤) المحب والمحبوب: ٧٦/٣؛ وحدائق الأنوار وبدائع الأشعار: ص ٩١؛ وحلبة الكميت: الكميت: ص ٣٣٣؛ ومعاهد التنصيص: ٣٣/٢؛ وأنوار الربيع: ٢٠٥/٥ (بلا نسبة).

(٥) الأشلّ: من كان بيده شَلَل. وجاء في معاهد التنصيص أنَّ هذا البيت مأخوذ من قول المتنبي:

وألقى الشرقُ منها في ثيابي — دنانيراً تفرُّ منَ البنانِ

وفات الشيخ العباسيّ، صاحب هذا الكتاب، أنَّ المعوجّ سبق المتنبي في الزمن، فكيف يأخذ منه؟.

(٦) الإبانة عن سرقات المتنبي :ص ١٤٥.

١- وسـقيمةِ الألحـاظِ لا مِـنْ عِلّـةٍ　　　غيـرَ الفتـورِ بهـا الفُـؤادُ مُعَلّـقُ

٢- لبِسَـتْ ثيابـاً كالرِّيـاضِ بديعـةً　　　مِـنْ وَشْـي عَبْقَـرَ نورُهـا يتـألَّقُ

٣- أشـجارُها لا تُجْتَنَـى ثَمَراتُهـا　　　أبـداً كمـا حيوانُهـا لا يَنْطِـقُ

* * *

-٢٣-

وقال[1]:　　　البسيط

١- ثلاثـةٌ مَنَعَتْهـا مِـنْ زيارتنـا　　　وقد طوى الليلُ جَفْنَ الكاشِحِ الحَنِقِ[2]

٢- ضَوْءُ الجبينِ، ووسْواسُ الحُلِيِّ وما　　　يفوحُ مـن عَـرَقٍ كـالعَنْبَرِ العَبِـقِ[3]

٣- هبِ الجبينَ بِفَضْلِ الكُمِّ تَسْتُرُهُ　　　والحَلْـيَ تنـزِعُه، مـا حيلَـةُ العَـرَقِ؟[4]

* * *

-٢٤-

الطويل

١- وما ابنُ عليٍّ في العُلى كابْنِ مَنْ لـه　　　من النـاسِ شكْلٌ أو يكونُ لـه شَكْلُ[5]

---

(١) الأبيات له في المحب والمحبوب: ٣٠٩/١؛ ونهاية الأرب: ٢٧٠/٢؛ وللمعتمد بن عباد عباد في ديوانه: ص ٤٣؛ وشرح مقامات الحريري للشريشي: ٢٢٥/١؛ وديوان الصبابة: ص ١٤٩.

(٢) رواية الصدر في شرح مقامات الحريري: " ثلاثة منعتنا من زيارتها"، وهذا تحريف للمعنى المقصود؛ لأنّ الامتناع عن الزيارة ينبغي أن يكون منها لا منه؛ للأسباب التي سيعدِّدها في البيتين التاليين. ورواية العجز في شرح مقامات الحريري، وديوان الصبابة، وديوان المعتمد بن عباد: "خوف الرقيب وخوف الحاسِدِ الحنِق".

(٣) رواية البيت في نهاية الأرب:

نورُ الجبينِ، ووسواسُ الحُلِيِّ وما　　　يفوحُ من عرقٍ كالعَنْبَرِ العَبِقِ

ورواية العَجز في شرح مقامات الحريري، وديوان الصبابة، وديوان المعتمد بن عباد: "تحوي معاطِفها منْ عنبرٍ عَبِقِ"

(٤) في نهاية الأرب "الثوب" مكان "الكم"، و"ما الشأن في العرقِ" مكان "ما حيلة العرقِ".

(٥) المنصف: ص ١٧٠.

*   *   *

-٢٥-

وقال[1]: الطويل

١- يُكَثِّرْنَ مِنْ شوقِ الذي كَلَّ شَوْقُه   ويَجْعَلْنَ شُغْلاً لامرِئٍ ما لـه شُغْلُ

*   *   *

-٢٦-

وقال[2]: الخفيف

١- كمْ وَقَفْنا على الطّلولِ وجُدْنا   بِسَحابٍ منَ الدُّموعِ يَهُلُّ

٢- يا مَحَلَّ الآرامِ والعِينِ أهْلاً   لكَ في القلبِ مَنْزِلٌ ومَحَلُّ[3]

*   *   *

-٢٧-

وقال[4]: البسيط

١- ليسَتْ مُغازَلَةُ الغِزْلانِ مِنْ عملي   فعاشِقُ المَجْدِ يأبى طعْنَةَ الغَزَلِ

٢- أُعْطيتُ مُلْكاً جليلاً لا انتقالَ لهُ   ما البَدْرُ عَنْ فُلكِهِ يوماً بمُنْتَقِلِ

*   *   *

-٢٨-

وقال[5]: محزوء الكامل

---

(١) المنصف.: ص ٢١٥.

(٢) الإبانة عن سرقات المتنبي: ص ٥٥.

(٣) الآرام: جمع رئم، وهو الغزال الأبيض الخالص البياض. والعين: بَقَر الوحش.

(٤) الإبانة عن سرقات المتنبي: ص ٤١.

(٥) الإبانة عن سرقات المتنبي: ص ٤٥.

١- أشْـــتاقُهُ فـــإذا بَـــدا   أطْرَقْـــتُ مِـــنْ إجلالِـــهِ
٢- لا خيفَـــةً بـــلْ رَهْبَـــةً   وصـــــيانَةً لجمالِـــــهِ
٣- وأذُمُّ طيْفـاً لـم يَطُـفْ   حَـــوْلي زمـــانَ وِصـــالِهِ
٤- ومِـــنَ البَلِيَّـــةِ أنَّنـــي   مُغْـــرًى بِحُـــبِّ خيالِـــهِ

*   *   *

-٢٩-

وقال في جيش[١]:   الرجز

« في ذي صهيلٍ وَبْلُهُ مِنْ نَبْلِهِ »

*   *   *

-٣٠-

وقال[٢]:   محزوء الرمل

١- قَــدْ أتَتْنــي مــنْ أبــي العَبْــ   ــــبَاسِ يــــومَ المِهْرَجـــانِ
٢- خِلَـــعٌ تَثْنـــي عليـــهِ الـــدْ   دَهْـــرَ مِـــنْ غيـــر لســـانِ
٣ - لــم يَــزَلْ مِــنْ نائبــات الــدْ   دَهْـــرِ فـــي ثـــوبِ أمـــانِ

*   *   *

-٣١-

وقال[٣]:   المنسرح

١- اشْرَبْ علـى النـارِ فـي الكوانينِ   قــد انْقَضَــتْ مُــدَّةُ الرَّيــاحينِ[٤]
٢- كأنَّمـــا النـــارُ والرمـــادُ بهـــا   أرضُ عقيـــقٍ بجَنْـــبِ نِسْـــرينِ[٥]

---

(١) المنصف: ص ٢٢٠.
(٢) الإبانة عن سرقات المتنبي: ص ٨٧.
(٣) البيتان للمُعْوَجّ في المحب والمحبوب ٢٢٤/٤؛ ولأبي فضلة في ديوان المعاني ٢٨٨/١.
(٤) في ديوان المعاني: "إذْ ذهبتْ دولة الرياحين".
(٥) الرواية في ديوان المعاني:

بدتْ لنا والرَّمادُ يَحْجُبُها   كجُلَّنارٍ من تحتِ نِسْرينِ

-٣٢-

وقال[١]: الخفيف

١- هانَ مِنْ بَعْدِ بُعْدِك الدَّمْعُ والصَّبْـ ــرُ وكانــا أعَــزّ خَلْــقٍ مَصــونِ

*   *   *

-٣٢-

وقال في دير زكّى[٢]: الخفيف

١- ما ترى الدَّيْرَ ما ترى أسْفَلَ الدَّيْـ ــرِ قَــدْ صــارَ وَرْدةً كالــدِّهانِ

٢- لـو رآهُ النُّعمــانُ شَــقَّ عليــه مــا يـرى مِـنْ شـقائقِ النُّعمـانِ[٣]

*   *   *

---

(١) الإبانة عن سرقات المتنبي ص ٣٨.

(٢) مسالك الأبصار في ممالك الأمصار ١/١٩٣ - ١٩٤ (مخطوط) (عن كتاب الدكتور الدكتور درويش الجندي: الشعر في ظل سيف الدولة. ص ١٣٥).

(٣) النعمان: هو النعمان بن امرئ القيس بن عمرو اللخمي (... - نحو ١٩٨ ق.هـ/ نحو ٤٣١ م) ملك الحيرة من قبل الفرس. كان شجاعاً كثير الغارات، داهية (الأغاني ٢/١٣٧؛ والأعلام ٨/٣٥). وشقائق النعمان زهرة حمراء بلون الدم نُسبت إلى النعمان لأنه نزل أرضاً بها هذا الزهر فحماها.

هلال بن العلاء الرقّي[1]
(... – ٢٨٠ هـ)

هلال بن العلاء بن هِلال بن عمر بن هلال بن أبي عطيَّة: الحافظ الإمام، الصَّدوق عالِم الرَّقّة، أبو عُمَر الباهليّ، مَوْلى قُتيبة بن مسلم، الأمير الرقِّيّ الأديب. سمع أباه (أبا محمّد العلاء)، وحجّاج بن محمّد الأعور، ومحمّد بن مُصْعَب القَرْمساني، وحُسَين بن عيّاش، وعبد الله بن جعفر الرَّقِّي، وأبا جعفر النُّفَيْليّ، وخَلْقاً سِواهم.

حَدَّث عنه النَّسائيّ، وخيثمة بن سُليمان، وأبو بكر النَّجّار، والعبّاس بن محمّد الرافِقيّ، ومحمّد بن أيّوب الصَّموت، وآخرون٢٥١.

قال النَّسائيّ: ليس به بأس. روى أحاديثَ مُنْكرةً عن أبيه، ولا يُعرف أهُوَ الرَّيبُ منه، أو من أبيه. قيل: تُوُفّي يوم عيد النَّحْر سنة ثمانين ومئتين. وقيل: مات في ربيع الأوَّل، سنة إحْدى وثمانين ومئتين.

–١–

قال[2]: الوافر

١– أحِنُّ إلى عِتابِكِ غير أنّي   أُجِلُّكِ عن عتابٍ في كتابِ

٢– ونحنُ إنِ التقَيْنا قبلَ موتٍ   شفَيْتُ عليكِ قلبي بالعِتابِ

---

(١) معجم الأدباء :١٩/٢٩٤؛ وسير أعلام النبلاء: ١٣/٣١٠– ٣١١؛ وبغية الوعاة: ٢/٣٢٩ (عن معجم الأدباء).

(٢) الصلة في تاريخ أئمة الأندلس: ص ٦٤.

٣- وإنْ سـبَقَتْ بنـا ذأبُ المنايـا   فكَـمْ مِـنْ عاتِـبٍ تَحْـتَ التُّـرابِ
٤- كَبَـتٌّ ولـو ودِدْتُ هـوًى وشَـوْقاً   إليـكِ، لكنـتُ أسْـطُرٌ فـي كتـابِ

* * *

-٢-

قال: البسيط

١- لمّا عَفَوْتُ ولم أَحْقِدْ على أحَدٍ   أَرَحْتُ نفْسيَ مِنْ هَمِّ العداواتِ[١]
٢- إنِّي أُحَيِّي عدوّي عندَ رؤيتِه   لأَدْفَعَ الشَّرَّ عنّي بالتّحيّاتِ
٣- وأُظْهِرُ البِشْرَ للإنسانِ أبْغُضُه   كأنَّهُ قد ملا قلبي مَحَبّاتِ[٢]
٤- والناسُ داءٌ وداءُ الناسِ قُرْبُهُمُ   وفي الجَفاءِ لهم قَطْعُ الأُخُوّاتِ
٥- فلَسْتُ أسْلَمُ مِمَّنْ لستُ أعْرِفُه   فكيفَ أسْلَمُ من أهلِ المَوَدّاتِ؟
٦- أَلْقى العَدُوَّ بِوَجْهٍ لا قطوبَ بِهِ   يكادُ يقطُرُ من بابِ البشاشاتِ
٧- وأحْزَمُ الناسِ مَنْ يلْقى أعاديَه   في جِسْمِ حِقْدٍ وثوبٍ من مودّاتِ

* * *

-٣-

وقال[٣]:   مجزوء الكامل المُرَفَّل

١- ذَهَبَ الوفاءُ منَ الصّديـ   ـقِ، فما ترى إلاّ مِزاجا
٢- فارْفِقْ بِغَمْزِكَ عُودَ ذي   وُدٍّ رأيتَ بهِ اعْوِجاجا

(١) الصداقة والصديق ص ٣٢؛ والبصائر والذخائر ١٩٠/٨ (الأبيات الخمسة الأولى)؛ وبهجة المجالس ٦٧٥/٢ (الأبيات: ١، ٢، ٣، ٥).
(٢) في بهجة المجالس "وأحسن".
(٣) مختارات من كتاب الفصوص ٨٦/٢؛ والبيتان السابع والثامن في بهجة المجالس ١٨٤/١.

٣- واجْعَــــلْ معارِجَـــكَ المكـــا   رِمَ إنْ رأيْـــتَ لهـــا انْفراجـــا

٤- إنَّ الأُمــــورَ علـــى تبـــا   يُنِهـــا لتَـــزْدَوِجُ اِزْدِواجـــا

٥- وإذا الأُمـــورُ تناتَجَـــتْ   فـــالجودُ أكْرَمُهـــا نِتاجـــا

٦- والجـــودُ يَجْعَـــلُ فـــوقَ رَأْ   سِ خليقـــةٍ للمَجْـــدِ تاجـــا

٧- هَـــوِّنْ عليـــك مصـــائر الـــدْ   دُنيـــا تكُـــنْ سُـــبُلاً فِجاجـــا

٨- لا تَضْـــجَرَنَّ لضـــيقَةٍ   يَوْمـــاً فـــإنَّ لهـــا انْفِراجـــا[1]

*   *   *

-٤-

وقال[2]: البسيط

اِقْبَـلْ معـاذيرَ مَـنْ يأتيـكَ مُعْتَـذِراً   إنْ بَـرَّ عِنْـدَكَ فيمـا قـالَ أوْ فَجَـرا

فقَـدْ أطاعَـكَ مَـنْ أرْضـاكَ ظـاهِرُهُ   وقَـدْ أجَلَّـكَ مَـنْ يَعْصـيكَ مُسْـتَتِرا

*   *   *

-٥-

وقال[3]: الطويل

١- كـأنَّ التـواني أنْكَـحَ العَجْـزَ بِنْتَـهُ   وسـاقَ إليهـا حـينَ زوَّجَهـا مَهْـرا[4]

٢- فِراشاً وطيئاً ثُمَّ قال لها: اتَّكي   فإنّكمـا لا بُـدَّ أنْ تلِـدا الفَقْـرا[5]

*   *   *

---

(١) في بهجة المجالس "بضيقة".

(٢) سِيَر أعلام النبلاء: ٣١١/١٣.

(٣) البيتان له في المستطرف ٣١٧/٢؛ ولأبي المعاني (يعقوب بن إسحاق المزني ت نحو ١٨٠ هـ) في عيون الأخبار ٣٥١/١؛ وديوان المعاني ١٩١/٢؛ ومحاضرات الأدباء ٤٤٨/١؛ وربيع الأبرار ٦١٠/٣.

(٤) في ديوان المعاني وعيون الأخبار "وإنْ" مكان "كأنَّ".

(٥) رواية العجز في ديوان المعاني: "فقصراكما لا بُدَّ أن تلد الفَقْرا" ؛ وفي عيون الأخبار "قصاراهما لا بُدَّ أن يلِدا الفقرا"، وفي محاضرات الأدباء " فقصرا كما لا شكّ أن تلدا فقرا". وهذا تحريف.

-٦-

وقال[1]: الطويل

وقد ماتَ قبْلي أوَّلُ الحُبِّ فانْقضى فإنْ مُتُّ أمْسى الحُبُّ قد ماتَ آخِرُه

* * *

-٧-

وقال[2]: الطويل

١- تَحَمَّلْ إذا ما الدَّهْرُ أولاكَ غِلْظَةً فإنَّ الغِنى في النفسِ لا في التَّمَوُّلِ

٢- يزينُ لئيمَ القومِ كَثْرَةُ مالِهِ وما زَيَّنَ الأخيارَ مِثْلُ التَّجَمُّلِ

* * *

-٨-

وقال[3]: الكامل

١- أجِدِ الثِّيابَ إذا اكتسَيْتَ فإنَّها زينُ الرِّجال بها تُهابُ وتُكْرَمُ

٢- ودَعِ التَّواضُعَ في اللِّباسِ تحرِّياً فاللهُ يعلَمُ ما تُجِنُّ وتَكْتُمُ

٣- فَدَنِيُّ ثَوْبِكَ لا يزيدُكَ زُلْفَةً عنْدَ الإلهِ وأنْتَ عبْدٌ مُجْرِمُ

٤- وبهاءُ ثوبِكَ لا يَضُرُّكَ بعد أنْ تخشى الإلهَ وتتّقي ما يَحْرِمُ

* * *

-٩-

وقال[4]: الطويل

سَيَبْلَى لِسانٌ كانَ يُعْرِبُ لَفْظَهُ فيا لَيْتَهُ مِنْ وَقْفَةِ العَرْضِ يَسْلَمُ

---

(١) مصارع العشاق :٢/١١.

(٢) البصائر والذخائر: ٦/٥٣.

(٣) بهجة المجالس: ٣/٥٩.

(٤) سِيَر أعلام النبلاء: ١٣/٣١١.

ومـا تَنْفَـعُ الآدابُ إنْ لـم يَكُـنْ تُقًـى ... ومـا ضَـرَّ ذا تَقْـوى لِسـانٌ مُعَجَّـمُ

*   *   *

-١٠-

وقال[١]: الطويل

١- أرى كُـلَّ مَعْشـوقِينِ غيـري وغيرَهـا ... يَلَـذّانِ فـي الـدُّنيا ويَغْتَبِطـانِ

٢- وأُمْسي وتُمْسي في البلادِ كأنّنا ... أسـيرانِ للأعْـداءِ مُرْتَهَنـانِ

٣- أُصَلِّي فأبْكي في صلاتي لِذِكْرِها ... لـيَ الوَيْـلُ مِمّـا يكْتُـبُ المَلَكـانِ

٤- ضَـمِنْتُ لهـا أنْ لا أَهـيمَ بغَيْرِهـا ... وقـدْ وثِقَـتْ منّـي بِغَيْـرِ ضَـمانِ

٥- ألا يـا عِبـادَ اللهِ قومـوا تسَـمَّعوا ... خُصـومةَ مَعْشـوقِينِ يخْتَصِـمانِ

٦- وفـي كـلِّ عـامٍ يَسْـتَجِدّانِ مَـرَّةً ... عِتابـاً وهَجْـراً، ثـمَّ يصْـطلحانِ

٧- يعيشانِ في الدُّنيا غريبَيْنِ أيْنما ... أقامـا وفـي الأعـوامِ يَلْتقيـانِ

*   *   *

---

(١) مصارع العشاق: ١٢/٢.

ملحوظات نقدية على شعر الرقيين

مبحث أول: وصف شعر الرقيين

تمهيد

سبق لي أن ميزت بين شعراء الرقة والشعراء الرقيين، واللافت فيهم أمور منها:

أولاً: ندرة ما وصل إلينا من شعرهم، باستثناء ربيعة الرقي، والمعوّج، والى حد ما: الخليع. وهذه الندرة ليست، في رأيي، من طبيعة إنتاجهم، فعندي إحساس قوي بأن الذي جمعته من نظمهم ليس كل شعرهم، وأن الذي ضاع أكثر بكثير من الذي عثرت عليه. ولذلك، في اعتقادي، أسباب يعود بعضها إلى طبيعة الحياة التي عاشها هؤلاء الرقيون في مدينتهم الجميلة، بعيداً عن أماكن التجلي والشهرة، كما يعود إلى طبيعة شعرهم الذي قالوه غالباً لأنفسهم، ولم يكن وسيلة لأمر آخر، ولا منتجاً استثمارياً. ولكي يُسمع الشاعر ويُروى شعره أو يُنقل لا بد من أمور: أولها ما كوّن المحور الذي دار حوله الشعر القديم وهو العصبية. فالشاعر كان يمثّل «القضية»، يعرضها، يدافع عنها، يحمي بذلك قبيلته إزاء عصبيات القبائل الأخرى،وفي هذا الاتجاه يبدو لنا أن شعر الرقة لم يعش حياة قبلية، ولم يحفل كثيراً بصراعات القبائل. فحياة الشعراء هناك كانت أسهل وأبسط، تميل إلى الحلاوة وتبتعد عما هو مرّ. لذلك لم يجدوا، في هذا المجرى، من يرفدهم ويحمي شعرهم من الضياع، أو ينقله فينتشر.

والأمر الثاني الذي قد يجعل الشاعر مشهوراً هو وصوله إلى البلاط، بلاط خليفة أو دارة متنفذ كبير فذلك يحمل على تداول الشعر وانتشاره. وتجدر

الإشارة إلى أن الشعراء الرقيين، باستثناء ربيعة، كانوا من عصور بعد عصر الرشيد فلم يشهدوا البلاط في الرقة.

والأمر الثالث الذي يدخل الشاعر التاريخ هو أن يتناول شعره النقاد والمؤرخون ورواة الشعر الذين ينقلون ويعلّقون، وأياً كان تعليقهم، سلباً أو إيجاباً، فإن الشعر ينقل ويدوّن، ويدخل التاريخ.

ويبدو أن الشعراء الرقيين لم يكن هدفهم الوصول إلى البلاط، أو الدخول إلى المجتمع المخملي، وقليلاً ما نجد في شعرهم مدحاً مهماً. كان شعرهم تعبيراً عن أحاسيس أو استجابة لعلاقات، فهو إلى الذاتية أقرب، **وهو لذلك لم يبعد كثيراً عن الذات.** حتى شيخ الرقيين، ربيعة، دخل بلاط المهدي وبلاط الرشيد وبلاط المأمون إلا أنه لم يُطل مكوثه، وكان دائماً يسرع في الرجوع إلى عرينه في الرقة. لكن اتصاله بالبلاط، أياً كان شكله، قد أدخله في سجل التاريخ.

أما عن الرواة والنحويين والنقاد، فلا شيء لدينا يؤكد وجود نشاط لهم في الرقة، كإقامتهم مجالس فيها أو لقاءات تجمعهم بآخرين أو بشعراء. نحن نعرف أن الأصمعي والكسائي رافقا الرشيد إلى الرقة، والأصمعي على الخصوص. إنما يبدو أن الأصمعي لم يبتعد كثيراً عن البلاط ولم يحاول النزول إلى أسواق الرقة، حتى الأدبية منها لو وجدت، ولم يكن له احتكاك، بالتالي، بأدبائها وشعرائها.

هكذا كان شعر الرقيين ضيّق النطاق، قصير النَفَس، لم يحلّق كثيراً ولم ينتشر. والذي وصل إلينا جاء من خلال أحداث سمعها من اهتمّ بها ثم رواها في جوّ معين، فلقيت أذناً صاغية وسجلتها. وكان هذا أمراً نادراً.

ثانياً: عدم وجود رابطة زمنية تقرّب الشعراء الرقيين ليكونوا أبناء بيئة زمنية واحدة لا مجرد أبناء بيئة جغرافية، لأن البيئة الجغرافية لا تحافظ على معالمها المادية ولا الحضارية ولا الاجتماعية، على تعاقب الأيام.

إن عرض البيئات الزمنية التي عاش فيها هؤلاء الشعراء يبين أن بعضهم عاش ومات في القرن الثاني الهجري، مثل ربيعة، ومنهم من مات في القرن

الثالث أمثال أبي عبدالله وهلال بن العلاء وإبراهيم بن أحمد والمعوّج (المتوفين في أوائل القرن الرابع) ومنهم من توفي في أواسط القرن الرابع كأبي الحصين والخليع، أو القرن السابع كعيسى بن المعلى، أو القرن الثامن كالحسن بن محمد..

إن التباعد الزمني بين الفترات التي عاش فيها الشعراء الرقيون، إنما يدلّ على استمرار الرقة في "تخريج" الشعراء، و يزيد من صعوبة استشفاف عناصر مدرسة أدبية واحدة يمكن أن ينتمي إليها هؤلاء الشعراء. فأقرب شاعرين منتجين زمنياً هما ربيعة والمعوّج: وسواء أكان بينهما تلاق أم لم يكن، فإن القرب الزمني لا بد من أن يخلق عناصر شبه، إنما من العبث البحث عن عناصر مدرسة أدبية انطلاقاً منهما.

ثالثاً: إن ما وصل إلينا من شعر الرقيين هو، حيناً، لا شيء، كعبدالله بن عمار الرقي الذي ذكر كأحد شعراء الرقة، ولم أجد من شعره بيتاً واحداً؛ وهو حيناً مقطوعة واحدة من ثلاثة أبيات أو أربعة، أو مقطوعتان أو ثلاث أو أكثر. وكل هذا لا يهيئ لدراسة من أي نوع.

رابعاً: إن ربيعة الرقي هو وحده من أدرك الرقة وهي مركز للخلافة أيام الرشيد، ولم يبد على الرقيين الآخرين أن الظروف هُيِّئت لهم لدخول بلاط ومدح خليفة أو وزير، ولعل إقامتهم بالرقة كانت نهائية فلم يطمحوا إلى بغداد، أو سواها.

مبحث ثان

أهم الموضوعات التي تناولها ما وصل إلينا من شعر الرقيين:

لابد من الإشارة هنا إلى أمرين: أولهما أنني لا أقوم بدراسة مفصلة لشعر الرقيين، لأن الدراسة **قدمتها مع شعراء** الرقة، وثانيهما: أن ربيعة الرقي حظي بنصيبٍ وافر من الدراسة، منها ما جاء في مقدمة ديوانه المحقق والمطبوع، سواء من قبل الدكتور يوسف حسين بكار أو من قبل زكي العاني ومنها الدراسة المستقلة التي قام بها علي شواخ إسحق.

وفي هذا العرض، أقدم لمحة عن الموضوعات المختلفة، في شعر الرقيين.

أولاً: المدح

شهد القرن الثاني الهجري تغيرات وأحداثاً كثيرة وكبيرة انعكست على حياة الناس أدت إلى تغيرات سياسية واقتصادية واجتماعية وفكرية عظيمة، وممن وقع تحت تأثير هذه التغيرات كان الشعراء الذين تنازعتهم المذاهب الفكرية والسياسية والمذهبية وتجاذبتهم أبواب الولاة والأمراء والوزراء وقادة الجيش بالإضافة إلى رأس الدولة من الخلفاء الذين كانت قصورهم تعج بطلاب الشهرة أو العطاء. ويمكن القول إن الحياة السياسية كانت قد شهدت تغيرات في مواقع الأحزاب السياسية في هذه المرحلة. فبعد أن انتهى الحزب الأموي إلى زوال على يدي أبي العباس السفاح وقواده أخذ الحزب العباسي يزداد ألقاً وقوة على حساب الطالبيين الذين كانوا يشكلون خطراً على الدولة العباسية إبان قيامها. إلا أن الخلافة العباسية قد أحكمت القبضة على الدولة واعتمدت على ولاة أقوياء وقادة عظام. وعلى الرغم من الثورات التي قامت هنا وهناك فإن الدولة بقيت قوية ردحاً من الزمان.

هذا الرخاء وتلك المظاهر التي شهدتها الدولة واكبتها حركة أدبية ناشطة فكان الشعراء يلجون بيوت الخلفاء والقادة والولاة والوزراء يؤكدون أحقية السياسيين بالخلافة ويضيفون على الخليفة لقب الإمام في كثير من الأحيان، اللقب الذي كان يرتاح إليه الخلفاء العباسيون. وقد ظهر ذلك في مدح الشعراء. فهذا ربيعة الرقي يمدح المهدي الذي كان يحاول أن يظهر العلم والتقى والورع فيقول له[1]:

يـا أَميـرَ المؤْمِنينـا ... اللهُ سـمَّاكَ الأَمينـا

سَرَقُوني مِنْ بـلادِي ... يـا أَميـرَ المؤْمنينـا

---

(١) الأغاني: ١٦/١٩١.

فالخليفة أمير المؤمنين وقد نال لقباً وتسمية من الله عزّ وجلّ ألا وهو (الأمين). وإذا كان الخلفاء قد نالوا نصيبهم من المديح الذي أسبغ عليهم معاني التقوى والورع، وقربهم من الرسول (ص) جعلهم أصحاب حق في خلافة المسلمين، وملك الدولة المترامية الأطراف، وحققوا الانتصارات بتأييد من الله، واجتمع الناس حولهم لأنهم أصحاب حق، فإن الوزراء والقادة والأمراء والولاة أيضاً أسبغت عليهم صفات أخرى كرجاحة العقل وصواب الرأي والهيبة وحفظ السر والكرم والشجاعة. ويمكن القول: إن قلّة من شعراء الرقة المقيمين اتصلوا بالقادة والأمراء وبعض الوزراء وهذا ما جعل شعرهم مغموراً في معظم الأحيان متناثراً في طيات الكتب ولم يصلنا منه إلا القليل القليل. فهذا ربيعة الرقي يمدح يزيد بن حاتم المهلبي والي مصر ويهجو يزيد ابن أسيد السلمي والي أرمينية(١): (من الطويل)

لشتانَ ما بَيْنَ اليزيدينِ في النَّدى ... يزيدِ سُلَيْمٍ والأَغَرّ ابنِ حاتِمِ

يزيدُ سليمٍ سالمُ المالِ والفتى ... أَخو الأَزْدِ للأمْوالِ غيْرُ مُسالِمِ

فَهَمُّ الفتى الأَزْدِيِّ إتلافُ مالِهِ ... وهَمُّ الفتى القَيْسِيِّ جَمْعُ الدَّراهِمِ

هُوَ البَحْرُ إنْ كلَّفْتَ نفْسَكَ خَوْضَهُ ... تهالكْتَ في مَوْجٍ لَهُ مُتلاطِمِ

هنا يركز الشاعر على فضيلة الكرم،وهي من الصفات التي مدحها العرب منذ القديم. ويعود في القصيدة نفسها ليؤكد على الصفات التي يجهد العرب في الوصول إليها ألا وهي الشجاعة والمنعة والدرجة الرفيعة في المجتمع، فآل المهلب هم كل ذلك:

أَلاَ إِنَّما آلُ المُهلّبِ غُرَّةٌ ... وفي الحَرْبِ قاداتٌ لكُمْ بالخَزَائِمِ

هُمُ الأَنْفُ والخَرطُومُ والنَّاسُ بَعْدَهُمْ ... مَناسِمُ والخَرْطُومُ فَوْقَ المناسِمِ

---

(١) معجم البلدان: ١٧٢/٤؛ لسان العرب: ٤٩/٢؛ وفيات الأعيان: ٣٠٦/٢؛ خزانة الأدب: ٥٠/٣؛ الكامل في اللغة والأدب: ٢٣٧؛ المستطرف: ٢٩٥/١؛ الحماسة المغربية: ٧٦٢.

ويعود فيؤكد في القصيدة نفسها على الفضائل المعنوية[١]:

لكُـمْ شِيَمٌ لَيْسَت لخَلْقٍ سواكُمُ ... سماحٌ وصِدْقُ البأسِ عِندَ الملاحِمِ

فربيعة هنا ينتقل من المدح الحسي إلى المدح المعنوي متأثراً بما ابتدعه شعراء العصر من معاني المديح. وما زال شعراء الرقة يمدحون آل العباس من الأمراء وقادتهم، فربيعة يمدح العباس بن محمد، وكان بخيلاً، وله في ذلك قصة طريفة تبين حقيقة شعر المديح لديه وصدق العاطفة[٢].

وهو يمزج الحسي بالمعنوي في مدحه وخصوصاً عندما يتعلق الأمر بأحد الأمراء العباسيين أو القرشيين. يقول في مدح أحد جلسائه[٣]:

باذِلٌ بالخيرِ لا يُنْـ ... ـظَرُ مِنْهُ في ارْتِخاصِ

مُهلِكُ الأموالِ في اللَّذَّاتِ مَخْشِيُّ القِصاصِ

إنه قرشي من عبد مناف وربما يكون أحد ألأمراء العباسيين[٤]:

وَنَديمٍ أَرْيَحِيٍّ ... واضحِ الوجهِ مُعاصي

قُرَشِيٍّ مِنْ بني عَبْـ ... ـدِ مُنافٍ في العَناصي

فهو لم ينس الجانب المعنوي في المدح حيث الممدوح، بالإضافة إلى الكرم والجود وإهلاك المال، ينتسب إلى بني عبد مناف البيت القرشي الذي انحدر منه الرسول صلى الله عليه وسلم. وهنا لا بد من الإشارة إلى أن

---

(١) معجم البلدان: ١٧٢/٤؛ لسان العرب: ٤٩/٢؛ وفيات الأعيان: ٣٠٦/٢؛ خزانة الأدب: ٥٠/٣.

(٢) القصة موجودة في : الأغاني ١٩٢/١٦؛ مهذب الأغاني ٢٣٦/٨؛ نكت الهميان ١٥٢؛ معجم الأدباء ٣٣٣/٣؛ تحفة المجالس ٣٣٣؛ طبقات ابن المعتز ١٥٨؛ محاضرات الراغب ٦٠٠/٢؛ تهذيب ابن عساكر ٧/ ٥٥.وهي في ديوانه ، وقد مت معنا في شعر ربيعة الرقي.

(٣) الأبيات في طبقات ابن المعتز :١٦٠، ١٦١.

(٤) طبقات ابن المعتز: ١٦٠، ١٦١.

الشعراء في هذه المرحلة كانوا يمدحون العائلات كالبرامكة وآل المهلب بالإضافة إلى آل العباس وآل البيت. وهذا ربيعة يمدح يزيد بن حاتم المهلبي بقوله(١):

لَيْتَ نَفْسي ولَيْتَ أنْفُسَ قَوْمي يـا يزيـدَ النَّـدى تقيـكَ الحُتوفـا

عَتَكـــيٌّ مُهَلَّبـــيٌّ كـــريمٌ حـاتميٌّ قـد نـالَ فَرْعـاً مُنيفـا

ومن المعاني المستحدثة في شعر المديح عند الرقيين كغيرهم من الشعراء العرب في العصر العباسي مدح المدن الذي نراه واضحاً في شعر ربيعة الرقي الذي مدح الرقة الجميلة(٢):

حَبّـــذا الرَّقَّـــةُ داراً وبَلَـــدْ بَلَـــدٌ ســـاكِنُه مِمَّـــن تَـــوَدْ

مـــا رَأينـــا بَلْـــدَةً تَعـــدِلُها لا، ولا أخْبَرَنـــا عنْهـــا أحَـــدْ

إنَّهـــا بَرِيَّـــةٌ بَحريَّـــةٌ سـورُها بحـرٌ وسُـورٌ فـي الجَدَدْ

يُسْـمعُ الصُّلصُـل فـي أشـجارها هُدْهُـدُ البحـرِ ومكّـاءٌ غَـرِدْ

لَـمْ تُضَـمَّنْ بَلْـدَة مـا ضُـمِّنَتْ مِـنْ جمـال فـي قُـرَيْشٍ أوْ أَسَـدْ

وهذه ظاهرة جديدة في مدح شعراء المرحلة العباسية التي تأثر الرقيّون بها. وكان ربيعة قليل المدح أو أن شعره في المدح قد ضاع إذ لا نجد في شعره سوى أربع قصائد مدحية، ولا نكاد نعثر على مدح للخلفاء في شعره على الرغم من أنه عاصر عدداً منهم.

ويمدح المعوجّ بتمام المعالي وبالعطاء الدائم، عطاء لا مثيل له، عطاء كالربيع لو أن زهر الربيع وردٌ فقط(٣):

أيامـــه كـــالربيع حســـناً لـــو أن زهـــر الربيـــع وردُ

---

(١) الأغاني: ٢٧٠/١٦.

(٢) معجم البلدان: ٥٩/٣؛ خزانة الأدب: ٢٨١/٦.

(٣) الإبانة عن سرقات المتنبي: ٩٠.

ومن أجمل معانيه المدحية بيتان، لا ندري لمن قالهما. وهو يستثمر معنًى معروفاً يجعل المعطي يخجل مما يعطي ولو بالغ في العطاء، عطاء كثير غني ليكون الحمد له كبيراً، غنياً، عطاء خالص من المن والكدر، عطاء لو طاول الدنيا بكاملها لاستقله هذا المعطي، وخجل من سائله[١]:

يغنـــي المواهــبَ كــي تبقــى محامِــدُه   ويُخلـص الجـودَ مـن مـنٍّ ومـن كَـدَرِ

تلقـــاه، إن وهـــب الـــدنيا بأجمعهـــا   لســـائلٍ، خجـــلاً فـــي زيٍّ مقتـــدرِ

ولعل المعوجّ كان يتشيع، إذ يرفع أبناء عليّ فوق البشر، حتى شكلهم ليس كشكل سائر الناس[٢]:

ومـا ابنُ علـيٍّ فـي العُلـى كـابن مـن لـه   مـن النـاس شـكلٌ أو يكـون لـه شـكلُ

وقريب من المدح كذلك التهنئة بالنجاة من حادث. فأبو النجم،هنأ بدر الحمامي، مولى المعتضد بالله،حيث كبا به الفرس، فنجا ولم يصب بأذى. فلما افتصد، دخل عليه المعوجّ يهنئه بالفصاد وبالنجاة ويدعي أن الطِّرف الذي كبا به لم يكن بإمكانه أن يحمل ما يمثّله أبو النجم من جود وعطاء وبأس وقوة[٣]:

لا ذنـــب للطِّـــرفِ إن زلّـــت قوائمُـــهُ   ولـــيس يلحقـــه، مـــن عائـــبٍ، دَنَـــسُ

حمَّلـــتَ بأســـاً وجـــوداً فوقـــه ونـــدًى   ولـــيس يَقـــوى، بهـــذا كلـــه، الفـــرَسُ

وللخليع الرقيّ مقطوعة مدحية غريبة يشرط فيها مدحه بعطاء ابن طولون، ويذل له في الوقت الذي يطلب منه فيه ألا يجبره على سؤال، فالسؤال كدخول نار الجحيم[٤]:

أنـــا شـــاعرٌ، أنـــا شـــاكرٌ، أنـــا ناشـــرٌ   أنـــا راجـــلٌ، أنـــا جـــائعٌ، أنـــا عـــاري

---

(١) م.ن: ٦٩.

(٢) المنصف: ١٧٠.

(٣) نشوار المحاضرة: ٣٠١/٢.

(٤) أحسن ما سمعت: ١٣٨؛ معجم الشعراء :٤١٠.

هـي سـتةٌ، فكـن الضـمين لنِصـفِها | **أكُـــنِ الضـــمينَ لنصـــفها بعيـــارِ**

إحمـلْ وأَطعِـمْ واكْـسُ، ثـم لـك الوفـا | **عنـــد اختيـــارِ محاســـنِ الأشـــعارِ**

فالعـارُ فـي مـدحي لغيـركَ فـاكفِني | **بـــالجودِ منـــكَ تعرُّضـــي للعـــارِ**

مـدحي لغيـرك لَهْـبُ نـارٍ خضـتُها | **فـأجِزْ عُبيـدَك مـن لهيـبِ النـارِ**

والنـارُ عنـدي كالسـؤال، فهـل تـرى | **ألا تكلفنـــــي دخـــــولَ النـــــارِ؟**

إنها صفقة كاملة.

ويبدو أن مقطوعات الخليع كلها في المدح. وما لم تك كذلك، أرجح أنها مقدمات لقصائد مدحية سقط المديح منها. ويبدو، في شعر الخليع، تأنٍ وصناعة، يقدّم المقدمات ويستثمرها إلى نتائج، ويقوم بالمقابلة والمعادلة.

ويقول أبو الحصين الرقي يمدح أبا فراس الحمداني، وهو من المدح الإخواني(١):

آليـــتُ أنـــي، مـــا حييـــ | **ـــتُ رهـــينُ شـــكر الحـــارثِ**

فـــإذا المنيـــة شـــارفتْ | **ورّثـــتُ ذلـــك وارثـــي**

وفي مدحه لسيف الدولة يستثمر المعنى المعروف الذي تُمدح به الملوك: القدرة التي تجعل الدهر يطيعه وينفذ إرادته، يُذلّ الأعداء ويرفع الأولياء(٢):

دامَ البقـاءُ لـه، مـا شـاء، مقتـدراً | **تمضـي أوامـرُهُ، إن حـلَّ أو عَقَـدا**

يُـذلُّ أعـداءه، عِـزّاً، ويرفـع مَـنْ | **والاهُ فضـلاً، ويبقـى للعُلـى أبـدا**

وللحسن بن محمد الرقي ثلاثة أبيات في مدح أبي بكر القهستاني، وهو مدح تقليدي(١):

---

(١) يتيمة الدهر: ١٢٨/١.

(٢) م. ن.

لــو قيــل لــي: هــل للنُّهــى مالــكٌ   يُعــرف أم هــل للعُلــى صــاحبُ..

ولأبي الغنائم كذلك ثلاثة أبيات من المدح التقليدي منها[٢]:

وأنــتَ جــديرٌ بالــذي رمــتَ كافــلٌ   ومــن رام بحــرَ الجــودِ لــم يَلْــوِهِ الآلُ

ثانياً: الهجاء:

تطور فن الهجاء في الشعر العباسي تطوراً ملموساً وقد رافق تطور المجتمع بقيمه ومثله، وكان ما يميز العصر العباسي من غيره الاعتماد على الفكر وتمجيده والاهتمام بالقضايا الفكرية والبحث عن الحقيقة[٣]. لذلك فقد اهتم الهجاؤون بتقديم صورة جديدة تخضع لسمت التطور الفكري في هذه الحقبة. إلا أن فن الهجاء في القرن الثاني الهجري لم يعد كما كان عليه في الحقبة الأموية، بل تطور حتى أصبحت القصيدة تكاد تقتصر على هذا الغرض. وقد انصرف الشعراء إلى القصائد القصيرة التي ينطلقون فيها إلى الهدف مباشرة ولكنهم لم يهملوا القصائد الطويلة التي تتعدد فيها الأغراض الشعرية، والمدح، والفخر، والغزل، وغير ذلك[٤].

وما يميز شعر الرقيين السهولة والشعبية والجريان بين الناس حيث يبلغ الشاعر بأبيات قليلة ما يرجوه من سرعة إيلام المهجو، حيث يركز على مجموعة من المعاني يقصد الشاعر إبرازها فتنتشر بين الناس[٥]: من ذلك قول أبي عبدالله الرقي في بواب أحمد بن علي بن **داود**[٦]:

بَــوَّابُ دارِكَ هــذا غُــرَّةُ الغُــرَرِ   فأَنْــتَ مِنْــهُ أبــا بكــرٍ علــى غَــرَرِ

وَلَــوْ رأى مالِــكٌ هــذا لَصَــيَّرَهُ   بَــوَّابَ سَــبْعَةِ أبْــوابٍ علــى سَــقَرِ

---

(١) م. ن: ٦٣

(٢) م. ن.

(٣) فن الهجاء وتطوره عند العرب: ٤٢٩.

(٤) شعر ربيعة الرقي، علي شواخ اسحق: ٢٢٧.

(٥) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني: ٤٢١، د. مصطفى هدارة.

(٦) التدوين في أخبار قزوين: ٢٧٠١.

لَـمْ يَـرْضَ لـي بِحجـابٍ إذْ وقَفْـتُ لـهُ   بالبـابِ حتَّـى رمـى سـاقَيَّ بـالحَجَرِ

نلاحظ أن الشاعر قد رسم صورة مضحكة لهذا البواب. فهو يمنع الزوار من الدخول ولا يكتفي بسد الطريق عليهم ومنعهم وإنما يضربهم بالحجارة فهو كالمجنون. أما ربيعة الرقي فقد كان ميالاً إلى السخرية والتهكم والتعريض بالمهجو والتصريح بمثالبه أحياناً، كما ورد في هجائه لمعن بن زائدة[1]:

مَعْـنُ يـا مَعْـنُ يـا بـنَ زائِـدةِ الكَلْـ   ـبِ الـذي فـي الـذِّراعِ لا فـي البَنَـانِ

لا تُفــاخِرْ إذا فَخَــرْتَ بآبائِــكَ   وَافْخَــر بِعَمِّــكَ الحَــوْفَزانِ

قِيــلَ مَعْــنٌ لنــا، فلمــا اخْتَبَرْنــا   كــانَ مَرعــى ولَــيْسَ كالسَّــعْدانِ

نلاحظ في هذه الأبيات أن ربيعة يركز على معن بن زائدة فيذكره بالاسم ويعود ليكرر الاسم في القصيدة مرات عدة تأكيداً على النيل من المهجو. ولم يكتف في هذه القصيدة بهجاء معن بل تعداه إلى جده وعمه فهو يركز على القبيلة بأكملها، ثم يعود إلى معن وكأن غليله لم يشف في الأبيات السابقة. فهو يبرز الجوانب المعنوية في هذا الهجاء بأسلوب سهل وتراكيب لينة إلا أنه يحكم هجاءه بالتركيز على الجانب النفسي الذي يؤذي المهجو كثيراً فهو يجرد مهجوه من كل ما يفتخر به العربي، لقد جرد معناً من كل المكارم والمفاخر وكان قاسياً في هجائه إلى الحد الذي يمكننا معه القول: إن سورة الغضب التي اجتاحت الشاعر جعلته يهجم على مهجوه بكل أسلحته ليجهز عليه. وهذه القصيدة تعكس الحالة النفسية للشاعر فيتجلى فيها غضبه وسخطه، لقد سخّر الهجاء ليحقق رغباته النفسية في هذه القصيدة.

(١) الأغاني: ٩٧/١٦.

وربما انتقل في مكان آخر ليهجو القبيلة كلها. فها هوذا يهجو يزيد بن أسيد ويمدح آل المهلب فهم الخرطوم والأنف وبقية الناس – وخصوصاً بني سليم أهل يزيد بن أسيد – هم الأظلاف[١].

هُمُ الأنْـفُ والخُرطُـومُ والنـاسُ بَعْـدَهُم — مناسِــمُ والخُرطــومُ فــوقَ المناسِــمِ

قضَــيْتُ لكُــمْ آل المُهلَّــبِ بــالعُلا — وتفضــيلِكم حقــاً علــى كُــلّ حــاكمِ

نلاحظ أن ربيعة يختار في هجائه الأسلوب السهل ليسير شعره بين الناس وهو متمكن من استخدام أيسر الألفاظ وأسهلها على الحفظ، وقد شهد له بذلك أقرانه. فهذا دعبل بن علي الخزاعي[٢]يسأل مروان[٣] ابن أبي حفصة قائلاً:

من أشعركم جماعة المحدثين يا أبا السمط؟ فقال:

أشعرنا **أسْيَرنا** بيتاً. فقال: من هو؟ قال: ربيعة الرقي الذي يقول[٤]:

لشـتان مـا بـين اليزيـدين فـي النـدى — يزيــد ســليم والأغــر ابــن حــاتم

حيث سار هذا البيت على ألسنة الناس واشتهر في الآفاق، ورددته العامة والخاصة.

لقد كان وقع هذا البيت شديداً على يزيد بن أسيد وعلى ذريته من بعده. فقد مات يزيد ولم يسلم أبناؤه من قسوة ربيعة في هذا البيت.

وقد قال ابن رشيق في العمدة عن هجاء ربيعة في هذه الأبيات[٥]:

---

(١) وفيات الأعيان: ٣٠٦/١؛ خزانة الأدب: ٥١/٣.

(٢) دعبل بن علي الخزاعي (١٤٨ – ٢٤٦ هـ) (٧٦٥ – ٨٦٠م) شاعر هجاء من الكوفة أقام في بغداد وكان مولعاً بالهجاء هجا الرشيد والمأمون والمعتصم والواثق. الأعلام ١٨/٣.

(٣) مروان بن أبي حفصة (١٠٥ – ١٨٢ هـ) (٧٢٣ – ٧٩٨م) شاعر عالي الطبقة. نشأ في اليمامة وقدم بغداد ومدح المهدي والرشيد ومعن بن زائدة. الأعلام ٩٥/٨.

(٤) الأغاني: ١٨٩/١٦.

(٥) العمدة: ١٧٢/٢ – ١٧٣.

إن التعريض أهجى من التصريح، لاتساع الظن في التعريض وشدة التعلق به، والبحث عن معرفته، وطلب حقيقته، فإذا كان الهجاء تصريحاً أحاطت به النفس علماً، وقبلته يقيناً في أول وهلة فكان في كل يوم في نقصان لنسيانٍ أو ملل يعرض، هذا هو المذهب الصحيح. ومن التفضيل في الهجاء قول ربيعة الرقي[1]:

لشتانَ ما بَيْنَ اليزيدينِ في النَّدى ... يزيدِ سُلَيْمٍ والأَغَرّ ابنِ حاتِمِ

فَهَمُّ الفتى الأَزْدِيِّ إتلافُ مالِهِ ... وهَمُّ الفتى القَيْسِيِّ جَمْعُ الدَّراهِمِ

فلا يَحْسَبِ التَّمتَامُ أنِّي هَجَوْتُهُ ... ولكِنَّني فَضَّلْتُ أهْلَ المكارِمِ

ألا إنَّما آلُ المُهَلَّبِ غُرَّةٌ ... وفي الحَرْبِ قاداتٌ لكُمُ بالحزائِمِ

هم الأنفُ والخُرطومُ والناسُ بعدهمْ ... مناسمُ والخُرطوم فوق المناسم[2]

في هذه القصيدة يضع الممدوح والمهجو في كفتين فيرفع الممدوح ويضع المهجو وهذا ما يؤدي بالمهجوّ إلى موقع السخرية والاستهزاء.

وقد أدرك الرشيد أن ربيعة قوي الهجاء، إن تعريضاً أو تصريحاً، فحاول أن يجنب عمه لسان هذا الشاعر الذي برع في الهجاء، فإذا غضب صب جام غضبه على مهجوه فلا يدعه ولا ينساه، ويتناوله بالتصريح والتعريض ويدخل إلى نفسه فيجرده من كل ما يمكن أن يفتخر به، ويتناوله بالتصوير الحسي فيطرحه أرضاً ولا يبقي منه على شيء. أما المعوج الرقي فلا يختلف عن غيره من شعراء الرقة في هجائهم فهو يهجو وصيف البازمازي بقوله[3]:

مَدَحْتُكَ يا وصيفَ البازمازي ... ولَمْ أَتَّقِ بُخْلَكَ باحْترازِ

---

(١) م.ن.

(٢) القصيدة في : الديوان :٩٦-١٠١،وفيات الأعيان:٣٠٦/٢ – ٣٠٧؛ خزانة الأدب للبغدادي ٥٠/٣.

(٣) بغية الطلب في أخبار حلب: ٤٣٦٣.

دَعَوْتُـــكَ للنـــدى فهَرَبْــتَ مِنِّـــي كـــأنّي قَـــدْ دَعَوْتُـــكَ لِلْبِـــرازِ

وَكَيْــفَ أقُــولُ تَرْغَــبُ فــي المعــالي إذا مــا كُنْــتَ تَرْغَــبُ فــي المخــازي

ولَـــمْ أُلْبِسْـــكَ ثَـــوْبَ المَـــدْحِ إلاّ وَجَــدْتُكَ قَــدْ خَرِيــتَ علــى الطِّــرازِ

إنه لا يحترم مهجوه أبداًفبالإضافة إلى التركيز على الجانب المعنوي في سخريته يجسد فيه الصورة الحسية للإنسان الذي لا يستحق المدح والاحترام. فنجد الشاعر ينحو منحى شعراء القرن الأول الهجري في الهجاء حيث التركيز على السخرية من المهجو واللجوء إلى التصريح تارة والتعريض تارة أخرى.

ثالثاً: الغزل

لقد أعجب ابن المعتزّ بشعر الغزل عند ربيعة وأبدى رأيه في معظم مقطوعاته وقصائده، حتى كاد لا يذكر من شعر ربيعة سوى غزله، وذكره له أنقذه من الضياع، فيما لو كان ما أورده ابن المعتز هو جميع شعر ربيعة الغزلي. يقول في مقدمة ذكره لغزل ربيعة: «فأما شعره في الغزل، فإنه يفضل على أشعار هؤلاء من أهل زمانه جميعاً، وعلى كثير ممن قبله، وما أجد أطبع ولا أصحّ غزلاً من ربيعة»[١] وهو القائل:[٢]

أنــا للـرحمن عاصــي لجنـــوني برخـــاصِ

ثــم للنـــاس جميعـــاً مـــن أدانٍ وأقاصــــي

ويورد له القصيدة ثم يعلّق: «فهذا كما ترى أسلس من الماء وأحلى من الشهد..» [٣] وبعد أن يذكر له حائيته المشهورة:

صــاحِ إنــي غيـرُ صــاحي أبـــداً مـــن حـــب داحِ

(١) طبقات الشعراء: ١٥٩.

(٢) م.ن.

(٣) م.ن: ١٦١.

يعلق بعدها بقوله: «وهذا أطبع ما يكون من الشعر، وأسهل ما يكون من الكلام»[1].

ويقدم قصيدته اللامية: «ومما يُستملح له ويروى بكل أرضٍ، عند الخواص، لأن شعر ربيعة لم يكثر في أيدي العوام، قوله[2]:

أعلّلُ نفسي منكِ بالوعد والمنى   فهلاّ، بيأس منكِ، قلبي أعلِّلُ

وموعدُكِ الشهدُ المصفّى حلاوةً   ودون نجازِ الوعدِ صابٌ وحنظلُ

ثم يعلق: «فهذا، كما ترى، لا يُسمع مثله لشاعر رقةً وغزلاً».

واللافت في شعر ربيعة الغزلي أن قارئه لا يحس بأن قائله يشكو من عقد نفسية، شأن المنتظر من شاعر أعمى، بل هو، على طريقة بشار، يكثر من الوصف الحسي، ويسترسل في ذكر الليل والضوء والنهار، في تحدٍ للمبصرين وتعالٍ على النقص والإحساس به.

ومع أن السلاسة والتدفق تشيان بالبعد عن الجاهلية وقساوة تعبيرها فإن معظم الصور التي يرسمها ربيعة صور مستعارة من التراث، رققتها طبيعته الحساسة وبيئته التي سبق الحديث عنها، سواء في الزمان، وهو القرن الثاني، أو في المكان، وهو الرقة بكل ما فيها من يُسر في الحياة، وسهولة في العلاقات ورقة في التعبير.

ولم يكن تحدي ربيعة يقتصر على الوصف الحسي، بل تعدى ذلك إلى عُجب بالنفس وادعاء بالقدرة على الإغواء حتى يغدو،- في الصورة التي يصورها- هدفاً للجنس اللطيف يتسابقن على خطب وده وإعطائه المواعيد وتقبل زياراته المشبوهة.، **وهو في هذا - بلا شك**- مقلد لعمر بن أبي ربيعة، على تماد أكثر في وصف العلاقة الحسية. ونورد بعض المقتطفات التي تذكرنا بامرئ القيس[3]:

---

(١) م.ن: ١٦٢.

(٢) م.ن: ١٦٥.

(٣) م.ن: ١٦٢.

أنـــــــا إنســـــــانٌ معنّـــــــــى   بهــــوى المُـــــرْضِ الصِّــــحاحِ
أنـــــــا زيـــــــرٌ للغـــــواني   وأخـــــــــو لهـــــــــوٍ وراحِ

وما يلفت في غزل ربيعة ليست السهولة في التعبير فقط، وإنما القدرة على إدراج الحوار والقصص والجدل في غزله. وهذه قدرة، وإن سُبق إليها، نادرة في الشعر العربي القديم. من ذلك[1]:

ولمـا تبيّنْـتِ الـذي بـي مـن الهـوى   وأيقنـــتِ أنـــي عنـــكِ لا أتحـــوَّلُ
ظلمــتِ، كــذئب الســوء، إذ قــال مــرّةً   لسَــخْلٍ رأى، والــذئبُ غرثــانُ مُرمِــلُ
أأنـتَ الـذي، فـي غيـر جـرم شـتمتَني؛   فقــال: متــى ذا؟ قــال: ذا عــامُ أولُ
فقــال: وُلــدتُ العــام بــل رمــتَ غَــدرةً   فــدونكَ: كُلْنــي، لا هنــا لــك مأكــلُ
أتبكــين مــن قتلــي، وأنــتِ قتلتنــي،   بحبــكِ قــتلاً بيّنــاً لــيس يُشــكلُ
فأنــــتَ كـــذبّاحِ العصــــافير دائبــــاً   وعينــاه، مــن وجــدٍ علــيهنّ، تَهمُــلُ
فلــو كــان مــن رأفٍ بهــنّ ورحمــةٍ   لكـفّ يـداً ليسـت مـن الـذبح تعطـلُ
فـلا تنظـري مـا تَهمُـلُ العـينُ وانظـري   إلــى الكــفِّ: مــاذا بالعصــافير تفعــلُ

ونلحظ عند الشعراء الرقيين غزلاً تقليدياً متصنعاً تستخدم فيه المعاني العادية العامة، لا تسمية، لا تحديد لمكان أو لعلاقة، كقول إبراهيم بن أحمد بن المولد:

ولــــولا أنــــه يعــــد التلاقــــي   لكنــتُ أمــوتُ مــن شــوقي إليــه

وما نجده عند الحسن بن محمد من المقابلة بين تقاطيع المحبوبة وأدوات الحرب مع غلبة التقاطيع:

ظبــيٌ تَفُــلُّ الظُّبــى أجفانُــه ولــه   مـن سمرة الخـد مـا تُثنـى بـه السُّمرُ
ذؤابتــــاه نجــــادا ســــيفِ نــــاظرِهِ   وجَفنُــه جَفنُــهُ والشــفرةُ الشَّــفَرُ
ضــــفيرتاه علــــى قلبــــي تظافرتــــا   فمــن رأى شــاعراً أودى بــه الشَّــعَرُ؟

---

(١) طبقات ابن المعتز: ١٦٦.

والتصنع واضح عند الحسن، فهو يتقصد الصور والمعاني. يأخذ المعنى التقليدي ويجهد في إخراجه بصورة جديدة فيفقده الشعور والعاطفة، ويأتي جامداً متصنعاً يغلب عليه البديع، وبئس الغزل هذا.

وعند الخليع مقدمة قصيدة مدحية يقف فيها على الأطلال ويبكي، لكنه يحاول الخروج من الوجه المألوف مستخدماً البراعة اللفظية وعمليات الانتقال من الخطاب إلى السرد، فإلى الخطاب والأمر، جاعلاً بعض الحياة تدب في وصف، هو أصلاً، ميت. يقول الخليع:

كِلْ، إن حضرتَ، إلى الدموعِ سؤالَهُ فالدمعُ أفصحُ من سؤال المنزلِ

يا هذه إن لم يكن لك نائلٌ فعدِّي، وإن لم تجمُلي، فتجمَّلي

جودي، فإن لم تحسني، فتعلمي الـ إحسانَ من هذا الوزير المُفضِلِ

فالتصنع ظاهر في هذا الغزل، معنوياً ولفظياً.

ويبدو التجديد **بتركيب صور في ظاهر جديد من جزئيات قديمة،** أو بإعطاء المعاني دلالات أبعد من المألوف، أو باستخدام أنواع بسيطة من المحسنات تعطي نغمية معينة، أو باستخدام أوزان خفيفة وتوزيعات موسيقية داخلية تكسب الشعر رشاقة. هذا مع استخدام السلس من العبارات وتحاشي الخشن من الألفاظ. هذا النوع من الغزل يقارب ما عرفناه عند شعراء الرقة، فهم ألبسوا التقليدي ثوباً من الرقة والليونة جعله محبباً مستساغاً يحاكي طبيعة الحياة في الرقة. وأكثر ما نجده عند اثنين من الشعراء الرقيين هما أبو طالب والمعوج الرقي.

عند أبي طالب مقطوعات قصيرة هي، على ما فيها من الصناعة اللفظية، سهلة، رقيقة، وتجعل الطبيعة مادة مهمة لوصف المحبوب، يتكلم بدقة عن أوصاف محددة، ويتجنب القول الشامل الذي يقارب الحكمة، وإن لم يتحاشها.

يقلب أبو طالب معادلة البدر ووجه الحبيب، فيصبح البدر والغصن هما من يستعير ملامح الجمال والليل والتأود من المحبوب. يقول:

ومُعيرُ وجهِ البدْرِ ما في وجههِ والغُصنِ ما في قدِّه المتأوِّدِ

رَمَدَتْ جفوني من تورُّدِ خدّه فكحلتُها من عارضيهِ بإثمدِ

ونتأمل الصورة التالية للمحبوبة، وقد غدا خدُّها من الديباج طرزه ذهب العارضين، وغدت العين جفناً ولحاظ إنسانها سيفاً مشهوراً يطلب المبارزة. وهذا المعنى في التحدي غير مسبوق. يقول:

ديبـــاجُ خـــدِّكِ بالعِـــذارِ مطـــرَّزٌ ... وشـــبيه وجهِـــكِ فـــي البرايـــا معـــوزُ

وكأنمـــا إنســـان عينـــكِ شـــاهرٌ ... ســيف اللحــاظِ يصـيح: مـن ذا يبـرُزُ؟

يــا مــن أَعِــزُّ بــذلتي فــي حُبِّــهِ ... مثلـــي رأيـــتَ بذَلَّـــةٍ يتعـــزَّزُ؟

أما المعوجّ فهو أكثر الشعراء الرقيين شهرة بعد ربيعة، وأقربهم إلى رقة الديباجة وسلاسة العبارة مما اشتهر به شعراء الرقة ومعهم ربيعة. لكن شعره لا يخلو من صناعة، الصناعة التي مال إليها القرن الثاني في أواخره وتفتحت في القرن الثالث وما بعده. نتأمل هذه الصورة:

صـــوالجه ســـودٌ معطَّفـــةُ العُـــرى ... تمايـــلُ فـــي ميـــدان خـــدٍّ مضـــرَّجِ

تــرى خــدَّه المصـقولَ والصـدغُ فوقــه ... كـــوردٍ عليـــه طاقـــةٌ مـــن بنفســـج

ويحاول المعوج دائماً الخروج عن المألوف بمعنى مبتكر في آخر المقطوعة، كتساؤله الغريب في مقطوعته التالية:

ثلاثـــةٌ منعتْهـــا مـــن زيارتنـــا ... وقد طـوى الليلُ جفنَ الكاشـح الحنِـقِ:

ضـوءُ الجبـينِ ووسـواسُ الحلـيِّ ومـا ... يفـــوحُ مـــن عـــرقٍ كـــالعنبرِ العَبِـــقِ

هَــبِ الجبــينَ، بفضــل الكُــمِّ، تســتُرُهُ ... والحلْــيَ تنــزعهُ، مــا حيلــةُ العَــرَقِ؟

وكذلك في المقطوعة التالية التي تختلط فيها صورة المحبوبة بصورة الطبيعة المتألقة، لكنها دائماً تتمتع بميزة ترفعها درجة عنها، يقول:

وســـقيمة الألحـــاظ، لا مـــن علـــةٍ، ... غيـــرَ الفتـــور، بهـــا الفـــؤادُ مُعَلَّـــقُ

لبســـتْ ثيابـــاً كالريـــاضِ بديعـــةً ... مـــن وشـــي عبقـــرَ نورُهـــا يتـــألّقُ

أشـــجارُها لا تُجتنـــى ثمراتُهـــا ... أبـــداً، كمـــا حيوانُهـــا لا ينطـــقُ

مشيراً إلى ثيابها التي صورت عليها الأشجار والحيوانات، مكنياً عن ثمار المحبوبة المحرّمة. وهذا من لطيف **الألغاز**.

حتى الوقوف بالأطلال له نكهة خاصة عند المعوج، فهو يقف كالواقفين ويبكي كما يبكون، وينتهي بكلمة وجدانية:

كـــم وقفنـــا علـــى الطلـــولِ وجُـــدنا	**بســـــحابٍ مـــــن الـــــدموع يَهُـــــلُّ**
يـــا محـــلَّ الأرآم والعـــينِ أهـــلاً	**لـــكَ فـــي القلـــب منـــزلٌ ومحـــلُّ**

فالمعوج هنا ينقل الطلل من منزل للمحبوب إلى منزل للغزلان وبقر الوحش، وبذلك ينقل الوجدانية المعهودة **التي** تجعل الشاعر يبكي على الطلل لارتباطه بفترة من حياته العاطفية، ويجعله منزلاً للأرآم فيبدو الطلل بعيداً عن وجدانية الشاعر، لكن الشاعر يعطف عليه ليلفه ويدخله تلك الوجدانية بمكان يفسحه له في القلب.

رابعاً: الوصف

لا أتحدث عن وصف المحبوبة، فقد ألممت به في حديثي عن الغزل. ما يهمني في الوصف هو وصف الطبيعة لأن الطبيعة الجميلة هي ميزة الرقة الخاصة بها التي اجتذبت إليها الشعراء.

ولئن لم أجد في شعر الرقيين ذكراً للرقة ووصفاً لطبيعتها، يثير عجبي قلة الوصف المذكور في أشعارهم. ولعلهم ليسوا المسؤولين عن ذلك، فالمسؤول هو ربما ضياع أشعارهم. والواقع أن شعر الوصف في شعر الرقيين محصور في شعر المعوج وفي شعر الرقيين بلا تسمية. حتى ربيعة خلا شعره من المقطوعات الوصفية، باستثناء أبياته الخمسة الموجهة إلى الرقة، والتي تناولتها في القسم الأول.

وصف الطبيعة تناول الزهر والطير والسحاب والمطر، ومزج أوصاف المرأة والطبيعة في عملية الإحيائية والإحيائية المقلوبة كما رأينا عند شعراء الرقة. ولا شك في أن المقطوعات التي وجدتها للمعوج، و تلك التي نسبت إلى الرقّي بلا تسمية، هي من طينة شعر الرقة الذي درسته، ولها الميزات نفسها من الرقة في التعبير والليونة في اللفظ مع السلاسة، ومن خفيف الوزن ورشاقة العبارة. ويمكنني التحدث عن استقلالية القصيدة لأن المقطوعة الوحيدة التي يمكن تسميتها قصيدة، والتي جاءت في ديوان المعوج، هي مقطوعة في وصف الطبيعة.

يلفتني في شعر المعوج لوحة مبتكرة يصف فيها أشعة الشمس تتسرب من خلال أوراق الشجر وتتساقط على الأرض كرات صفراء، كالدنانير الذهبية تنفلت من قبضة الأشل الذي لا يمكنه **الإطباق** عليها. يقول[(1)]:

كأن شعاع الشمس، في كل غدوةٍ ... على ورق الأشجار، أوّلَ طالعِ
دنانيرُ في كفّ الأشلّ يضُمُّها ... لقبضٍ وتهوي من فروج الأصابعِ

أما قصيدته الوصفية التي تبلغ ثلاثة عشر بيتاً فتذكرنا بقصائد الصنوبري، مع ميل أكبر إلى التصنع وإقامة التوازنات المتقابلة في التشبيهات التمثيلية. وكأنه أراد، مع وصف الطبيعة بما فيها من معالم الجمال والخير، أن يذكر بأن الطبيعة قاسية وقبيحة أحياناً ليخلص إلى أن زينة الطبيعة ربيعها، هو جمالٌ محض، وخير كلي، لا عيب فيه.

من هذه القصيدة[(2)]:

إن كان في الصيف ريحانٌ وفاكهةٌ ... فالأرض مستوقدٌ والجوُّ تَنّورُ
وإن يكن في الشتاء الغيثُ متصلاً ... فالأرضُ عُريانةٌ، والأفق مقرورُ
ما الدهر إلا الربيعُ المستنيرُ إذا ... جاء الربيعُ أتاكَ النَّورُ والنورُ

وينطلق من الربيع في حيويته ورشاقته، مرتكزاً على التقطيعات النغمية الداخلية للتعبير عما يحسه من دفق الحيوية في الربيع:

فالأرض ياقوتةٌ، والجوُّ لؤلؤةٌ ... والنبتُ فيروزجٌ، والماء بَلُّورُ
هذا البنفسجُ، هذا الياسمين وذا الـ ... ـنسرينُ، ذا سوسنٌ بالحسن مشهورُ
حيثُ التفتَّ فقَمريٌّ وفاختةٌ ... ويلبلٌ ورواشينٌ وزُرْزورُ

وفي المقطوعات المنسوبة إلى الرقي بدون تحديد يلفتني ميل واضح إلى الإحيائية والإحيائية المقلوبة. فالتفاحة ترتدي جلباباً من حياة، تقبل على الربيع تتندى بمائه وتغدو كالعروس في ثيابٍ حمراء حريرية، لها خدٌ أحمر تأخذ احمراره من خد المحبوبة[(3)]:

---

(١) معاهد التنصيص: ٣٣/٢.
(٢) حدائق الأنوار وبدائع الأشعار: ٣٧.
(٣) المحب والمحبوب: ١٢٩/٣.

وتفاحـــــــة غضــــــةٍ	**عقيقيـــــــةِ الجـــــوهرِ**
تنــــدَّت بمـــاء الربيـــ	**ـعِ فــي روضــها الأخضــرِ**
فجــاءت كمثــلِ العـــرو	**سِ فـــي لاذِهـــا الأحمـــرِ**
ذكــــرتُ بهـــا الجلَّنـــا	**رَ فــــي خـــدِّكِ الأزهـــرِ**

وفيها مقطوعة أخرى، نادرة في الشعر العربي، تصف الطبيعة عند تساقط الثلج:

رأيــتُ ســحاباً فــي الصــباحِ فحثّــي	**علـــى زهـــراتٍ للصَّـــبوحِ تولَّـــفُ**
وأقبــل يــذري مــن لآلــي دموعِـــهِ	**نِثـــاراً بــه الأرضُ الفضـــاءُ تَزخــرَفُ**
وينـــدُفُ كـــافوراً يطيـــر ســـبيخُهُ	**ولـــم أر كـــافوراً ســـوى ذاك يُنـــدَفُ**
فمـــن غُصُـــنٍ بـــالثلج فيهـــا مُتـــوَّجٍ	**وآخـــرُ فيهـــا، بالجليـــد، مُشـــنَّفُ**

فالسحاب تسح دموعه فتتحول كافوراً تندفه الرياح ليستقر على أغصان الشجر تاجاً من البياض[1].

خامساً: الحكمة في شعر الرقيين

لا يخلو شعر أي شاعر عربي قديم، تقريباً، من حكمة أو حكم، مستمدة من تجارب الحياة أو مقتبسة من مُتوارث التاريخ أو مصنوعة في فكرٍ ثاقب النظرة واسع الأفق. والنظرة إلى الشاعر في أيامنا هي نظرة إلى إنسان مميز، أعطي القدرة على التخيل، وعلى الإبداع وتوليد الأفكار، كما أعطي موهبة إخراج الكلمة الحلوة في إطار موسيقي يجعلها تلج أذهان الناس بغير طريق الكلام العادي. ولهذا هم يحمّلونه مسؤولية قضية الجماعة في النظرية الوجودية وفي فلسفة الالتزام. ولا شك في أن الشاعر يعرف في نفسه هذه المميزات، وإن لم يقبل دوماً بتوظيفها في صالح الجماعة توظيفاً كاملاً. ولا شك، في أنه، مع إحساسه هذا بالتميز، ينصّب نفسه، عن قصد أو بدون قصد، موجّهاً وناصحاً، إذا لم نقل معبراً عن تجربته أو شاكياً.

---

(١) م.ن: ٤/٢٣٣.

في شعر الرقيين إذاً حكمة. وهو أمر طبيعي هنا لأن عدداً من هؤلاء الشعراء كانوا قضاة أو علماء أو أئمة، فالحكمة ضالتهم، وإن وُجدت عند سواهم.

فعند ربيعة حكم بديعة، يأتي بها أحياناً في افتتاحية القصيدة، كقوله في رائيته:

إذا المرءُ لم يكسَبِ معاشاً لنفسه ... شكا الفقرَ أو لاقى الصديق فأكثرا

وصار على الأدنَينِ كلاًّ، وأوشكت ... صِلاتُ ذوي القربى له أن تنكّرا

فسِرْ في بلاد الله والتمسِ الغنى ... تعشْ ذا يسارٍ أو تموتَ فتُعذرا

وأبو الحصين يفتتح مدحه لأبي فراس الحمداني ببيتين تبدو الحكمة واضحة فيهما إذ يدعو إلى التأني والسير مع تيار الحدث لا ضده:

مَن واثبَ الدهرَ كان الدهرُ قاهرَهُ ... ومن شكا ظُلْمَهُ قلّتْ نواصِرُهُ

إن كان سارَ فإن الروحَ تذكُرُه ... والعين تُبصِرُه والقلبُ حاضِرُهُ

وللخليع الرقي مواقف حكمية عملية. فالتغير مثلاً من طبيعية الحياة. وما يتغير فقد زال واستُبدل به سواه، وهذه فريضة الحياة(١):

لو لم تَحُلْ ما سُمّيتْ حالا ... وكلُّ ما حالَ فقد زالا

أنظُره إلى الظلِّ إذا ما انتهى ... يأخذ في النقص إذا طالا

والحكمة عند هلال بن العلاء هي في أسلوب التعامل اللائق بين الناس: إقبل عُذر من يأتيك معتذراً. فهو الصريح معك، ظاهره كباطنه(٢):

اقبَلْ معاذيرَ من يأتيكَ معتذراً ... إن بَرَّ عندك فيما قال أو فَجَرا

فقد أطاعك من أرضاكَ ظاهرُهُ ... وقد أجلَّكَ من يعصيك مستترا

---

(١) م.ن: ٣٣٤/١.

(٢) سير أعلام النبلاء: ٣١١/١٣.

خاتمة

بعد هذه الجولة في شعر الرقيين يمكننا الخلاص إلى الأمور التالية:

- إن هؤلاء الشعراء، إما كانوا مقلّين وإما أن شعرهم ضاع فجاء ما حُفظ لهم قليلاً، بل ضئيلاً آمل أن يأتي اليوم الذي يكشف ماضاع منه أو اندثر.
- إن هؤلاء الشعراء، إن عاشوا جميعاً في الرقة، فهم لم يكونوا أبناء بيئة زمنية واحدة لتمكن نسبتهم إلى خط أدبي واحد، ذي معالم مميزة. ومع ذلك يمكنني أن أنفي عن شعر الرقيين عموماً الالتزام بشكل القصيدة وموضوعاتها، وما يتبع ذلك، لأنني لم أقع على قصيدة بمعنى الكلمة لأحدهم، باستثناء ربيعة. وربيعة غالباً ما يدخل قصيدته بلا مقدمات، أو بمقدمة حكمية، ويخصها بموضوع واحد. فالقاسم المشترك بينهم الميل إلى التجديد. وهذا الميل نجده أيضاً في لغة القصائد التي اتسمت بالسلاسة وبساطة التعبير، وإن قصدت أحياناً إلى بعض التعقيد الذي هو من عناصر الجديد المتأخر، لا من عناصر القديم.
- هذه الخصائص عرفنا موازياً لها عند شعراء الرقة. وهناك خصائص أخرى مشاركة **من مثل** اختيار السهل من الوزن بهدف خفة الوقع، وموسيقيته في عصور كثر فيها المغنون فأبدعوا **ألحاناً** وأصواتاً كان الشعر الخفيف الوقع يسهل لهم عملها.

خاتمة البحث

لم تكن سهلة هذه الرحلة صعداً عبر الزمن، وصولاً إلى الرقة في أيام عزها. ونربط الحياة الثقافية، والشعر على الخصوص، فيها بأيام العز لأنها، قبلها، لم تكن شيئاً مذكوراً، وبعدها لم تحتفظ طويلاً بالأضواء. طبعاً أنا لم أذهب إلى أن الرقة انطفأت بعد الرشيد، وانقطع تيار قاصديها ومريديها، لكن البريق الذي تألقت فيه أيام الرشيد خبا. ولعل أجمل تعبير عن هذه الحالة، وصف أشجع السلمي لها، في رثائه الرشيد، يقول:

الطويل

بقـائي علـى ريـب الزمـان قليـلُ	**وإنّـي، علـى عـزّي بـه، لـذليلُ**
رأيتُ المنايا تصدعُ الصخر والصفا	**وتصدعُ صدر السيفِ، وهو صقيلُ**
فأنْ لم تَرَي هارون في ظل ملكه	**تسنّمه يومٌ عليه ثقيلُ**
ومن دونه سُمرٌ عجافٌ صدورُها	**يُقيلُ وحيُّ الموتِ حيثُ تقيلُ**
منازلُ هارونَ الخليفةِ أصبحتْ	**لهنّ، على شاطي الفراتِ، عويلُ**
منازلُ أمست في السياقِ نفوسُها	**سُلبْنَ رداءَ المُلكِ، وهو جميلُ**
لبسْنَ حُليَّ المُلكِ ثم سُلبنها	**فهنّ، ولا حِلْيٌ لهُنَّ، عُطولُ**
يذكّرني هارونَ آثارُ مُلكِهِ	**وذلك ذكرٌ، إن بقيتُ، طويلُ**
إذا ما سطا عزُّ المنايا فإنه	**سواءٌ عزيزٌ عنده وذليلُ[1]**

(١) الأوراق: ص ١٣٠. والسُّمر العجاف هي الرماح.

ليس حدثاً عادياً أن تنقلب بلدة، أي بلدة، إلى عاصمة لخلافة إسلامية امتدادها امتداد العالم المعروف في حينها. ولئن لم تغد عروس الدنيا كما كانت بغداد، فإنها غدت، بلا شك، عروس الجزيرة وبلاد الشام، وشهدت هجرة إليها واستقراراً فيها لأمراء ووزراء، فضلاً عن جميع من له منفعة فيها، ومع الخليفة النازل في ربوعها شهدت وفوداً وأمماً من الناس لم تكن تعرفهم، وجرت فيها أحداث ومعاملات لا يمكن وصفها ولا إحصاؤها، وعرفت نهضة عمرانية على مستوى عال، حتى توسعت الرقة البيضاء والسوداء والوسطى، وقاربت الرافقة لتشكل مع كل هذا الحشد: «الرقة».

كانت طبيعتها جميلة، فغدت تكتسي «من النبات واللطف، غير لطف النبات والاكتساء». كسوة غير **أية** كسوة أخرى. ازدادت قصورها على القصور، طغت الحدائق على الأرض القفر، ودعا الزهر الناس بصمت « إن الزهور سكوتها نطق».

فلا عجب إن أحبها محبو الجمال، وعشقها شعراء، حتى قال الصنوبري: «لم يبق فيّ لغيرها عشق». عمرت بساتينها وحدائقها ورياضها باللقاءات، بمجالس السمر والطرب والمنادمة، اكتظت أديرتها في أعيادها، بمحبّي الحياة **ومتعها**، وغدت حاناتها على مستوى من النظافة واللياقة حتى استقبلت أهم رجال الحاشية، والخليفة نفسه مرة، إرضاء لفضوله. سارت في فراتها سفن، لا كالسفن، وإنما هي عُقاب ونسر، أو أسد ونمر أو أي وحش مفترس أو طير كاسر؛ وأقيمت في السفن مجالس، وأحييت حفلات أنس وغير أنس، وكأن ما كان يجري على البر لم يكن كافياً.

غنى إبراهيم الموصلي في البلاط، كما غنى إسحق ومخارق وغيرهما. وغنى إبراهيم في بعض الحانات، غناء خاصاً حين سحره وجه جميل بيده كأس وفي الكأس صفاء وبريق من خمر؛ فيها ساء طالع أبي العتاهية، فأمضى سنوات من عمره في سجنها، وفي سجنها كانت آخر أيام يحيى والفضل البرمكيين، وكذلك وفاتهما.

غصّ بلاط الرشيد في الرقة، في قصر السلام أو القصر الأبيض، بأعظم شعراء العصر، بمنصور النمري، والعتابي والتيمي، وأبي العتاهية وأشجع السلمي، والعباس بن الأحنف، وابن رزين الخزاعي وربيعة الرقي وسواهم.

وإن لم يظهروا جميعاً في دراستي، فلأن عهدي لنفسي كان: دراسة شعر الرقة والشعر في الرقة فقط. وأي شعر قيل، أو خبر نُقل عن شخصيات عاشت في الرقة، إنما ليس فيه ذكر واضح وصريح للرقة أو أحد معالمها، لم نعتمده في البجث. فكثير من الشعراء قالوا شعراً داخل الرقة، أو داخل قصورها، لكنهم لم يذكروها **بالاسم**، ولم تشر الأخبار إلى كون مناسبة الإنشاد رقيّة، فلم تدخل أشعارهم ضمن بحثي.

مع الرشيد عاشت الرقة أحلى أيامها، بل إنها عاشت حلماً من أحلام الأساطير. غنى البلاط فاحش، فالثروات تنتقل إليه من أقاصي المعمورة. وعطاءات الرشيد أسطورية. فلأجل صوت من الغناء لاقى صدى في مزاجه، يهب ضيعتي الهنيء والمريء، وهما درة ضياع الجزيرة. وأعطياته كانت عشرات الآلاف من الدراهم مع العبيد والإماء والملابس والمراكب. فإذا أضفنا إلى غنى البلاط وعطاءاته غنى أفراد العائلة الهاشمية والحاشية، وغنى رجال الأعمال الذين عمرت بهم الرقة، أمكننا أن نقدر مدى الترف الذي عبقت به هذه المدينة. فكل هذه الثروات تنعكس على أسواقها وعلى دورها وعلى أماكن لهوها، وما كان أكثرها!

أجرى الرشيد الخيل في ميدان استحدثه في الرقة وتنافس هو ووزيره جعفر أو هو وأبناء عمومته على حيازة قوس السبق، وقيل في المناسبة شعر ورويت قصص. وأقام الرشيد في قصر السلام حفلات سمر أو سماع شبه يومية، أحياها له مغنوه الذين كان يصحبهم معه من بغداد أو يستدعيهم. ومن الرقة كان ينطلق إلى الحج، وفي قصره سمع الوعاظ والزهاد، وفي الرقة تحضرت حملات الجهاد إلى الثغور الرومية، فانطلقت من الرقة أعظم غزوة قام بها الرشيد، اجتاحت بلاد الروم ووصلت إلى هرقلة بلدة الإمبراطور وفيها حصن

حصين، فدُكّ الحصن وهُدمت هرقلة وضاع من لم يُقتل من أهلها بين التشريد والأسر، فذل العبودية.

ومن الرقة انطلقت حملة التأديب إلى بلاد الشام، بقيادة جعفر بن يحيى البرمكي. فأخمد فتنة العصبية وأصلح الأحوال، وآب إلى الرقة مصطحباً معه رؤساء القبائل المشاغبين، إلى الرشيد.

بعد الرشيد، بعد زوال البريق عن وجه الرقة وتاريخها، استمرت بلداً جميلاً، ومركزاً تجارياً مهماً، ومنطقة وصل ومفصلاً حيوياً. تحضرت فيها لقاءات سياسية، وتمت فيها مبايعات، وتهيأ فيها خلفاء منتخبون حديثاً استجمعوا قواهم وألَقَهم قبل الوصول إلى بغداد. كانت مستراحاً للجيوش، عندما لا تكون منطلقاً لها، ولم يهجرها الخلفاء وإن لم يعودوا إلى ملازمتها والإقامة فيها. فقسم من جيش المأمون تحضر فيها للانقضاض على بغداد لمحاربة الأمين. وبعد ذلك كان له تواجد فيها[1]. والمعروف أن المكتفي كان في الرقة عندما أتاه الخبر باعتلائه عرش الخلافة.

لا بد من التذكير بأن الرقة، التي بدأت رحلة الصعود إلى القمة مع الرشيد، والتي لم تعرف أدباً كثيراً وشعراً قبل هذه الفترة، وهذا لا يعني أنها كانت خلواً منه، هذه الرقة كانت موطن **حضارة قديمة امتدت ذيولها إلىالأديرة المنتشرة في المنطقة**. في هذه الأديرة وفي أديرة أخرى، ومع اجتهادات الرهبان والأساقفة، تحضرت النهضة الفكرية السريانية التي امتصت حضارة اليونان والبيزنطيين، ومن ثم راح علماء السريان ينقلونها إلى العربية. ذاك أن النقل لم يتم مباشرة من اليونانية إلى العربية إلا في مرحلة متأخرة. فكان للرقة مساهمتها في الحركة.

---

(١) في الرقة استدعى المأمون أبا مسهر بن عبد الأعلى الإمام الفقيه، وامتحنه بخلق القرآن. ثم سجنه. ومات هناك في السجن. (سير أعلام النبلاء: ١٠/٢٣٠).

أمّ الرقة أدباء ونحاة وعلماء[1]وفقهاء[2] ورواة حديث،[3] وقرّاء[4] وقضاة[5]. منهم من مرّ بها وأقام إقامة مؤقتة، ومنهم من سكنها وأطال فيها المكوث، أو ولد فيها وعاش، فكان رَقياً، أو نزيل الرقة. ومنهم من اتخذها موطناً دائماً، وبعضهم مات فيها ودفن في ترابها. [6]

---

(١) كان الأصمعي مرافقاً للرشيد لا يفارقه، وقد انتقل معه إلى الرقة حين استقر فيها حاملاً ستة عشر صندوقاً من الكتب. والكسائي كان مؤدب أولاده. وكثير من الأدباء أمّوا البلاط واستدعوا إليه.وقبيل مجيء العباسيين كان عبد الحميد الكاتب، الذي تولى الترسل لمروان الحمار، قد سكن الرقة، فأخذ عنه خالد بن برمك ويعقوب بن داود وزير المهدي وسواهما. (أنظر سير أعلام النبلاء ٤٦٢/٥).

(٢) منهم أبو أيوب الجزري الرقي، ميمون بن مهران، عالم الجزيرة ومفتيها. سكن الرقة وبها عقبه. حدث عن أبي هريرة وعائشة وابن عباس... (م.ن. ٧١/٥)

– ومنهم الناقد عمرو محمد بن بكير، الإمام، الحافظ، الحجة نزيل الرقة. حدّث عن هيثم وسفيان بن عينيه.... حدّث عن البخاري ومسلم وأبو زرعة...ت ٢٣٢ هـ. (م.ن ١٤٧/١١).

– ومنهم عبد الملك بن عبد الحميد الميموني الرقي، الإمام الفقيه تلميذ الإمام أحمد بن حنبل. حدّث عنه النسائي في سننه. ت ٢٧٤ هـ (م.ن ٩٠/١٣).

(٣) منهم يزيد بن عمرو الأصمّ، من جلة التابعين بالرقة. ولأبيه صحبة، حدّث عن خالته أم المؤمنين ميمونة، وابن خالته ابن عباس، وعائشة وأبي هريرة...(م.ن ٥١٧/٤).

– ومنهم سَنْجَة، حفص بن عمر بن الصباح الجزري الرقي، الإمام المحدّث، شيخ الرقة ت ٢٨٠ هـ (م.ن ٤٠٦/١٣).

– ومنهم أبو هلال بن العلاء بن هلال، الإمام الحافظ، عالم الرقة، وهو أمير رقّي وأديب وله شعر جادّ. (م.ن ٣١٠/١٣ ومعجم البلدان ٦٠/٣).

(٤) منهم مقرئ الرقة أبو عمران موسى بن جرير النحوي ت ٣١٠ هـ (سير أعلام النبلاء ٣٦٥/١٤).

– ومنهم الإمام صالح بن زياد السوسي الرقي، المحدث، المقرئ، شيخ الرقة – سمع سفيان بن عينيه وآخرين. أخذ عنه عبد الرحمن النسائي وآخرون ت ٢٦١ هـ (م.ن ٣٨٠/١٢).

(٥) من القضاة المعروفين أحمد بن العلاء، قاضي الرقة وديار مصر ت ٢٧٦ هـ (م.ن ٣١٠/١٣).

(٦) يزعم أن فيها قبر أويس القرنيّ وقبر عبد الله بن مسعود وأبيّ بن كعب والصحابي الجليل المشهور عمار بن ياسر (مصطفى حسون– الدراسات الشرقية مجلد ٤١–٤٢ ص ٣٥).

وإلى جانب علماء السريان ورهبان الأديرة في الرقة وحولها، وبخاصة في حوران القريبة، كان عرب الرقة، الذين أفادوا من المحيط العلمي الذي وجدوا أنفسهم وسطه، فراحوا يقبلون على العلوم، يطلعون عليها، ويعملون على التأليف فيها.[(١)]

هذا الدور للأديرة لم يكن الوحيد، فالأديرة التي تتسنّم الربى وتشرف على السهول، لم تكن مجرد أبنية للعبادة. كان يعيش فيها رهبان، وللدير ممتلكات وأراض توقف له فتنمو وتتسع. هذه الأراضي، تصبح بساتين وحدائق ورياضاً تنبت الثمار وتتفتق عن شتى أنواع الأزهار، مما يجعل الدير موطن الجمال الطبيعي، ومقصد الكثيرين من عشاق الجمال. وفي بساتين الدير كروم، وفي أقبيته معاصر، وأيدي الرهبان حاضرة، متفرغة، متطوعة، لتقطف وتعصر وتخمّر، وتنتج أحسن أنواع النبيذ. النبيذ هو للرهبان وضيوفهم، وليس لمن يأتي طالباً. فالدير ليس خمارة. لكن الدير، في عيده، أو في أعياد الطائفة، يفتح أبوابه للجميع، ويطلق لأخبيته الحرية، تُفرج عن الدنان، ويتذوق الناس خمراً صرفاً معتقة. في هذه الأعياد، تكون التجمعات من كل جنس ولون، ذكوراً وإناثاً؛ فاللقاء يلذ؛ وإذا أضيف السخاء في بذل الخمر، والجرأة على التمادي في شربها، نستطيع أن نتصور مدى عمق التجربة الشعورية لشاعر يعيشها، ولا نستغرب بعدها كثرة الحديث عن الدير وعن الذكريات فيه.

والشعراء الذين درسنا شعرهم أو عرضنا لهم هم الذين قالوا في الرقة أو عن الرقة. ونذكّر هنا بأن الشعراء، بالنسبة إلى الرقة، كانوا نوعين: شعراء قصدوا الرقة لا لذاتها وإنما للوصول إلى الخليفة أو إلى ممدوح آخر،وكان لهم شعر في واقعة أو حدث بأسباب متنوعة؛ ومعظم هؤلاء الشعراء أتينا على ذكرهم في الباب الأول. والنوع الثاني هم الشعراء الذين نظموا في الرقة لأجل الرقة، ولو كان نظمهم فيها مقدمة لغرض مدحي أو

---

(١) من أبرز الفلكيين محمد بن جابر، أبو عبد الله البتّاني صاحب الزيج الكبير (معجم البلدان ٣٣٤/١ ومروج الذهب ٤١٦/١) ومحمد بن جابر بن سنان الصابي الحراني الرقي.

غير مدحي. هؤلاء الشعراء سكنت الرقة قلوبهم ونفوسهم، فكانت تتجلى في كل خطرة من خطرات فكرهم: جميلة حلوة، ليس لها مثيل. هؤلاء الشعراء، وحيدين، أو مع أصحاب وأحباب، غرسوا فيها ذكريات وآمالاً وأحلاماً تشدهم إليها في القرب منها والبعد عنها. وقد رأينا كيف كان الزهر يتفتح في كل بيت من أبياتهم الشعرية، وكيف كانت الخمر تنافس الخدود، والخدود تتحدى الأيدي حاملة الكؤوس وفيها السائل الوردي، فقطرت في كثير من تعابيرهم وخطراتهم.

وهناك نوع ثالث من الشعراء، وُلدوا في الرقة، وحملوا اسم الرقة، وكان في الرقة أقلُّ شعرهم، أو أقل ما وصل إلينا من شعرهم، وهذا الذي وصل إلينا قليل أو هو نزر يسير. كان أملي أن أقيم بحثي على شعر هؤلاء، لكن شعرهم خيب أملي لأنه لم تتجل فيه الرقة، فاكتفيت بجمع ما تيسر لي جمعه وعرضته في القسم الثاني من البحث بعنوان «ديوان الرقة».

ومع أن الرقة تشكل نوعاً من عالم جديد بالنسبة إلى الشاعر العربي، عالم يخالف العالم الذي نشأ فيه الشعر وتعلم أبجديته، عالم كله حضارة (ضد البداوة)، كله رياض وبساتين وأنهار وسقيا، مع كل هذا فإن شيئاً من حنين الجنس، المتمكن في لاوعي الأجيال المتعاقبة، كان يشد شعراء الرقة بعيداً إلى أجواء لم يألفوها، إلى ناقة لم يركبوها، وإلى صحارى يجتازونها ويجهدون فيما هم لم يعاينوها حقيقة، إلى أرض تعيش على المطر وتتطلب دائماً السقيا، فيما حولهم الجناتُ تجري من تحتها الأنهار فقالوا في الموضوعات القديمة واجتروا كثيراً من معاني القدماء وصورهم. قد يكون ذلك عن حاجة لا واعية، أو عن قصد بهدف إثبات تمكنهم من القصيد ووعيهم لعمود الشعر الموروث ولأبعاده التطبيقية، أو بهدف إرضاء ممدوح متمسك بالعروبة الأصيلة، والعروبة الأصيلة مربوطة بمهدها الأول.

لكن هذه النفحة الرجعية كانت عارضة في شعرهم الرقي، وإن تكررت أو كثرت في سائر شعرهم. فالشعر الرقي الحقيقي هو الشعر السهل، الهين اللين،

يتناول موضوعات كلها لطيف مستساغ، تغمره عاطفة رقراقة، وتغمره فرحة النفس والروح. هذا الشعر **يميل** عن خشونة البادية والتغرب إلى الوجه الآخر للحياة، وجه التحرر من قيود الطبيعة الصارمة وهمّ الخبز اليومي، وجه الراحة النفسية والترف بجميع معانيه.

راحت أخلاط كثيرة من الشعوب والأمم تدخل المجتمع العربي وتعيش في صميمه. شعوب دخلت الإسلام فجاءت تفتش عن أصول الدين في منابعها، أو حملت علماً جاءت تبيعه في سوق تفتقده، أو حملت تجارة جاءت تبادلها في الحواضر العربية. أو شعوب غُلبت على أمرها، ففقدت حريتها وتحولت عبيداً وجواري وإماء بيعوا في سوق النخاسين فدخلوا البيوت، جميع البيوت، خدموا وعزفوا وغنوا ورقصوا، تكلموا العربية برطانة، انتقل بعضها إلى العربية، ثم أتقنوا هذه اللغة فثقفها بعضهم وألف فيها ونظم فأبدع. لكنه، في إبداعه، وإن حاكى الشعر العربي التقليدي ليثبت جدارته، كان دائماً يصدر عن لاوعي عرقي يخالف اللاوعي الجماعي العربي. فالثقافة المتقررة في هذا اللاوعي تحمل خبرة أجيال طويلة في حياة النعيم والحواضر، في الترف وأصناف اللهو. لذا قام في نفوس هؤلاء صراع، وقام بينهم وبين الأعراب ومن هم على خطهم التقليدي صراع، صراع بين القديم والجديد ينتهي، مهما طال الزمن، بتسرب الجديد ثم طغيانه ليزيح القديم. إنما، في اللغة العربية، أياً كان انتصار الجديد، فلن يكون بإمكانه هزيمة القديم لدرجة محوه وأخذ مكانه: فالقرآن هنا واقف بالمرصاد.

إن الذي تمّ **إذاً** تحديث في كثير من الأمور الظاهرية والتنسيقية التي لا تمس الجوهر. رقّ الشعر في لفظه وتركيبه بسبب من دخله ونظم فيه من أبناء الحضارات، وبهدف أن يكون مسموعاً ومفهوماً من جميع مكونات المجتمع العربي التي غدا العرب الأقل عدداً فيها. قيل الشعر غزلاً بالجواري، وقالت الإماء شعراً وتحولت المقطوعات من هنا وهناك إلى قنوات الغناء فباتت تستعد لتغنى قبل أن تُلحّن، وراحت الموسيقا تعتمل في أحشائها وحناياها زيادة على نغمية البحر ووزنه. وكان من الطبيعي أن يميل الشعراء هنا إلى استخدام

الأوزان الخفيفة أو المجزوء من الأوزان الثقيلة، فكان هذا الشعر الذي يسيل عذوبة.

ولم تكن حياة الشاعر في بلدٍ كالرقة، يسعى في بساتينها، تحضنه حدائقها، يفترش رياضها ويضم رياحينها، لتتركه سلبي الأحاسيس تجاهها. فكما تقمص الجاهلي صحراءه وجمله وفرسه، ونقل مثاليتها الجمالية إلى عالمه البشري، ونفث فيها من روحه أحياناً فظهرت ذات لون بشري، تقمص الرقي أجواءه الراقية، فتفتحت نفسه **مع زهورها** وحلقت مع عطورها، وجرت مع مياهها، والأهم من ذلك ما نقله إليها من نفسه وذاته. فكم من زهرة زهت واختالت، وكم من أخرى غارت ونقمت، ومن ثالثة تآمرت مع رابعة... كم لبست الرياض حلة العرس مرصعة بألوان قوس قزح، وكم ضحكت أقاحٍ وكم بكت زهيرات النرجس بدموع قطرتْها عليها يد الغيث أو لمسات الندى.

صار الشاعر يقف بالرياض بدل الوقوف على الأطلال، وغدا البكاء على أيام الأنس، بدل البكاء على ديار مقفرة. وتزايد الحديث عن الخمر ومجالسها وندمانها. وغدا الغزل بالساقي أو الساقية لازمة من اللوازم. فالحب هنا والغزل اختلفت بعض معانيهما. ففيما كان في القديم علاقة تنشأ تدريجياً نتيجة جوار وإقامة مشتركة فترة من الزمن غير قصيرة، تنمو فيها المشاعر وتتأجج مع كل إمكانية قرب أو خشية من افتضاح الأمر ثم الحرمان، فيكون الفراق ساعة الرحيل طامة كبرى، غدت العلاقة بين الجنسين أسهل وأسرع. كثير من العلاقات تنشأ لوقتها بين شاعر وجارية، إما مغنية، أو ساقية، وإما منادمة، وإما رسول ذات صون محجوبة.. علاقات كهذه تنشأ بسرعة وغالباً ما تنتهي بسرعة. فإذا ما خلّفت وراءها حسرة فهي ليست ألماً عميقاً. لا تنتهي العلاقة غالباً بصورة قهر وغصب، وإنما تنتهي برضى الطرفين. من هنا نستطيع تصور الفرق بين بكاء شاعر جاهلي على بقايا الديار وبكاء شاعر رقيّ على الرياض.

إن السهولة والرقة في التعبير والسلاسة في الأوزان هي مظهر تطور حضاري، لكنه مظهر في المطلق وللعامة، أما الخاصة فإنها تأنف من هذه البساطة وتبحث عما يكون في مستوى فكرها وعمق تجربتها الثقافية والشعورية. لذا نشهد دائماً، في صميم تيار البساطة واحات من التعقيد تعارضه وتترفع عن الاختلاط به. والمتابع للحركات الفنية والأدبية في تاريخها الطويل يعرف ذلك. وهذا ما حاولت نقله إلى مجتمع الرقة، والأدب الذي عبّر عنه: أدب سهل سلس في المطلق إنما فيه لمعات من الصعوبة والانتحاء ناحية **الألغاز** والرمزية. عرفت العربية التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز. والتشبيه هو المنطلق، إنما الوصول إلى الكناية يأتي عن طريق تعقيد التشبيه بحذف بعض عناصره وترك القارئ يسترجعها أو يكونها من اجتهاده وخياله. فإذا كان التشبيه مقارنة شيء بشيء آخر نجد الكناية هي أخذ شيء مكان شيء آخر، أي معنىً ينزاح عما اعتاد التعبير عنه إلى تعبير آخر مرتبط بالأول بشكل أو بآخر، كما يمكنه **ألا** يُفسّر به ولا يُربَط. التقطت رموزاً في شعر الرقة، بعضها غير بعيد في رمزيته، وبعضها جعلني أقف متسائلاً فعلاً: ماذا أراد الشاعر؟ ولم أعرف، فعمدت إلى التخمين وشرح تخميني باجتهادي، وهذه هي الرمزية بالفعل.

هكذا أحط عصا الترحال في هذا البحث. حاولت الابتعاد عن الاستطراد، عن الشرود، عن التكرار قدر الإمكان. ولئن تكرر شاهد شعري غير مرة، فهو يتكرر في مواضع تختلف أهدافها وما أحاول إثباته. فالشاهد الشعري قد يحتمل غير دلالة واحدة، والبحث المنهجي يفصل بين تناول الدلالات: فكل دلالة تدرس في مكانها الدقيق من البحث.

لم يكن كثيراً شعر الرقة الذي قمت بدراسته، لذلك كان الجهد الذي بذلته مضاعفاً، لأنني كنت أحاول، انطلاقاً من مادة قليلة محدودة، الخروج بأفكار جدية وعلى درجة من الغنى.

قد أكون وفقت، قد أكون قصّرت، لكنني بذلت جهدي، والله ولي التوفيق.

فهرس المصادر والمراجع[1]

١- الإبانة عن سرقات المتنبي. العميدي (محمد بن أحمد ٤٣٣ هـ) تحقيق إبراهيم الدسوقي البسطامي. دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٦٩م.

٢- أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم: المقدسي خياط. بيروت، ١٩٦٥.

٣- أحسن ما سمعت: الثعالبي (عبد الملك بن إسماعيل ٤٢٩ هـ). شرح وضبط عبد الأمير مهنا. دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

٤- أخبار الشعراء المسمى كتاب الأوراق: الصولي. جمعه ج. هيوارث دن. لا.ن، لا.ت، لا.ط.

٥- أدب الكاتب: ابن قتيبة (عبدالله بن مسلم ٢٧٦ هـ). تحقيق محمد الدالي. مؤسسة الرسالة. بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

٦- أسرار البلاغة: عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني ٤٧١ هـ. بعناية محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدّة، ط١، ١٩٩١م.

٧- الاشتقاق: ابن دريد (محمد بن الحسن ٣٢١ هـ). تحقيق وشرح عبد السلام هارون. دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

٨- الأعلاق الخطيرة: ابن شداد، دمشق، ١٩٧٨.

٩- إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس: محمد المعروف بدياب الإتليدي. نشر عبد الحميد حنفي بمصر.

١٠- الأغاني: علي بن الحسبن الأصفهاني ٣٥٦ هـ. بعناية عبد علي مهنا. دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٢م، وطبعة دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨م.

١١- الأمالي: إسماعيل بن القاسم القالي ٣٥٠هـ. دار الكتاب العربي، بيروت، لا.ط، لا.ت.

١٢- الأمالي. ابن الشجري ت٥٤٢ هج، دار المعرفة، بيروت،جزءان،لاط،لاتا.

(١) إذا ذكرتُ للكتاب طبعتين، فإنَّ الطبعة الثانية هي التي استندتُ إليا في القسم الأول من أطروحتي .

١٣- الأمل والمأمول: الجاحظ (عمرو بن بحر ٢٥٥ هـ). تحقيق رمضان ششن. دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ١٩٦٨م.
١٤- إنباه الرواة على أنباه النحاة: القِفْطي (علي بن يوسف ٦٢٤ هـ). تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الفكر العربي، القاهرة، ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.
١٥- أنوار الربيع في أنواع البديع: ابن معصوم (علي بن أحمد ١١٢٠هـ). تحقيق شاكر هادي شكر. مكتبة العرفان. بغداد، ط١، ١٩٦٨م.
١٦- بدائع البدائه: علي بن ظافر الأزدي ٦١٣ هـ. دار الطباعة الميرية المصرية، ١٢٧٨هـ.
١٧- البداية والنهاية: ابن كثير (إسماعيل بن عمر ٧٧٤ هـ). بعناية الدكتور احمد أبو ملحم وغيره. دار الكتب العلمية. بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
١٨- البصائر والذخائر: أبو حيان التوحيدي (علي بن محمد ٤٠٠ هـ). تحقيق الدكتورة وداد القاضي. دار صادر، بيروت، ط١، لا.ت. وتحقيق د. إبراهيم الكيلاني، مكتبة أطلس، دمشق.
١٩- كتاب البغال: الجاحظ (عمرو بن بحر ٢٥٥ هـ). باعتناء الدكتور علي بو ملحم. دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
٢٠- بغية الطلب في تاريخ حلب: ابن العديم (كمال الدين عمر بن أحمد ٦٦٠ هـ). مخطوط مصوَّر.
٢١- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة: السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر ٩١١ هـ). تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.
٢٢- بهجة المجالس وأنس المجالِس: يوسف بن عبد البر ٤٦٣ هـ. تحقيق محمد مرسي الخولي. دار الكتب العلمية، بيروت، لا.ط، لا.ت.
٢٣- تاج العروس من جواهر القاموس: محمد مرتضى الزبيدي ١٢٠٥هـ. تحقيق عبد الستار أحمد فراج وغيره. طبعة حكومة الكويت، ط١، ١٩٦٥ – ٢٠٠١م.
٢٤- تاريخ بغداد: الخطيب البغدادي (أحمد بن علي ٤٦٣ هـ). تحقيق مصطفى عبد القادر عطا. دار الكتب العلمية. بيروت. ط١، ١٩٩٧م. وطبعة الخانجي، مصر.
٢٥- تاريخ الخلفاء: السيوطي (عبد الرحمن بن أبي بكر ٩١١ هـ). تحقيق إبراهيم صالح. دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
٢٦- تاريخ الرسل والملوك: الطبري. دار المعارف بمصر.

٢٧- تاريخ مختصر الدول: ابن العبري. دار الرائد اللبناني، بيروت، ١٩٨٣م.
٢٨- تاريخ مدينة دمشق: ابن عساكر (علي بن الحسن ٥٧١ هـ). تحقيق محب الدين أبي سعيد عمر بن علامة العمروي. دار الفكر. بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
٢٩- تتمة يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: الثعالبي (عبد الملك بن إسماعيل ٤٢٩ هـ). شرح وتحقيق الدكتور مفيد محمد قميحة. دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
٣٠- تجريد الأغاني: ابن واصل الحموي (محمد بن سالم ٦٩٧هـ). تحقيق طعه حسين وإبراهيم الأبياري، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٥٧م.
٣١- تحفة المجالس: إبراهيم بن عبد الرحمن الخياري ١٠٨٣هـ. المكتبة العلمية بمصر، ١١٨٨ هـ.
٣٢- التذكرة الحمدونية: ابن حمدون (محمد بن الحسن ٥٦٢ هـ). تحقيق إحسان عباس وبكر عباس، در صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.
٣٣- التذكرة السعدونية في الأشعار العربية: العبيدي (محمد بن عبد الرحمن القرن الثاني الهجري). تحقيق الدكتور عبد الله الجبوري. الدار العربية للكتاب. ليبيا – تونس، [ط١]، ١٩٨١م.
٣٤- التشبيهات المشرقية: إبراهيم بن محمد بن أبي عون ٣٢٢ هـ. تحقيق محمد عبد المعين خان. مطبعة جامعة كمبردج، لندن، ط١، ١٩٥٠م.
٣٥- تهذيب تاريخ دمشق: ابن عساكر (علي بن الحسن ٥٧١ هـ)، دمشق، ١٣٢٩هـ.
٣٦- تهذيب اللغة: (محمد بن أحمد الأزهري ٣٧٠ هـ). تحقيق عبد السلام محمد هارون. مراجعة محمد علي النجار. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، [ط ١]، ١٩٦٤م.
٣٧- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: الثعالبي (عبد الملك بن محمد ٤٢٩ هـ). تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر، [ط١]، ١٩٨٥م.
٣٨- جمهرة الأمثال: الحسن بن عبدالله العسكري بعد ٤٠٠ هـ. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش. دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م.
٣٩- حدائق الأنوار وبدائع الأشعار: جنيد العُمَري (جنيد بن محمود بن محمد بعد ٧٩٠ هـ). تحقيق هلال ناجي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٥م.
٤٠- حلبة الكميت في الأدب والنوادر والفكاهات المتعلقة بالخمريات: شمس الدين محمد بن الحسن النواجي ٨٥٩هـ. طبعة مصر، ١٩٣٨م.

٤١- الحِلّة السِّيراء: ابن الأبار (محمد بن عبدالله ٦٥٨ هـ). تحقيق الدكتور حسن مؤنس، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٣م.

٤٢- حماسة البحتري: البحتري (الوليد بن عبيد ٢٨٤ هـ). تحقيق الأب لويس شيخو. دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٦٧م.

٤٣- الحماسة البصريّة: علي بن الحسن البصري ٦٥٩ هـ. تحقيق مختار الدين أحمد. عالم الكتب، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.

٤٤- حماسة الظرفاء: عبد الله بن محمد العبدلكاني ٤٣١ هـ. تحقيق محمد جبار المعيبد. وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨م.

٤٥- حماسة القُرشي: عباس بن محمد القرشي ١٢٩٩هـ. تحقيق خير الدين محمود قبلاوي، نشر وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ط١، ١٩٩٥م.

٤٦- الحماسة المغربيّة: الجُراوي (أحمد بن عبد السلام ٦٠٩ هـ).

٤٧- حياة الحيوان الكبرى: الدميري (محمد بن موسى ٨٠٨ هـ). دار الفكر، بيروت، لا.ط، لا.ت.

٤٨- الحيوان: الجاحظ. دار إحياء التراث العربي، بيروت.

٤٩- خاص الخاص: الثعالبي (عبد الملك بن إسماعيل ٤٢٩ هـ) قدّم له حسن الأمين. دار مكتبة الحياة، بيروت، لا.ط، لا.ت.

٥٠- خزانة الأدب وغاية الأرب: ابن حجة الحموي (علي بن عبدالله ٨٣٧ هـ). تحقيق الدكتورة كوكب دياب. دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.

٥١- خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب: عبد القادر بن عمر البغدادي ١٠٩٣ هـ. تحقيق وشرح عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٨٦م.

٥٢- الدرة الفاخرة في الأمثال السائرة: حمزة بن الحسن الأصفهاني ٣٥١ هـ. تحقيق عبد المجيد قطامش. دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٦م.

٥٣- الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة: ابن حجر العسقلاني (أحمد بن علي ٨٥٢ هـ)، دار الجيل، بيروت، لا.ط، لا.ت.

٥٤- دلائل الإعجاز: عبد القاهر لاجرجاني ٤٧٤ هـ. بعناية الدكتور محمد ألتونجي. دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

٥٥- الديارات: محمد بن إسحاق الشابشتي ٣٩٩ هـ. تحقيق كوركيس عواد. مكتبة المثنى، بغداد، ط٢، ١٩٦٦م.

٥٦- ديوان الأخطل: تحقيق فخر الدين قباوة، دار الأصمعي، حلب.

٥٧- ديوان البحتري: تحقيق حسن كامل الصيرفي،دار المعارف في مصر (ط١) ١٩٧٢م

٥٨- ديوان أبي تمام: (حبيب بن أوس ٢٣١ هـ). بشرح الخطيب التبريزي وعناية راجي الأسمر. دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.

٥٩- ديوان ربيعة الرقي: تحقيق يوسف حسين بكار، دار الأندلس، بيروت، ط٢.

٦٠ ديوان ربيعة الرقي: تحقيق زكي زاكر العاني منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق ١٩٨٠م

٦١- ديوان ابن الرومي: شرح وتحقيق عبد الأمير علي مهنا. دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

٦٢- ديوان السري الرفاء: (السريّ بن أحمد ٣٦٦ هـ). دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

٦٣- ديوان الصاحب بن عباد ٣٨٥هـ: تحقيق محمد حسن آل ياسين. مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٥م.

٦٤- ديوان الصبابة: ابن أبي حجلة (أحمد بن يحيى ٧٧٦ هـ). دار ومكتبة الهلال. بيروت، لا.ط، ١٩٨٤م.

٦٥- ديوان الصنوبريّ: أحمد بن محمد ٢٣٤ هـ. تحقيق الدكتور إحسان عباس. دار الثقافة، بيروت، [ط١]، ١٩٧٠م.

٦٦- ديوان الصنوبري: الدكتور عبد الرحمن عطية، الدار العربية للكتاب،ليبيا،تونس،١٩٨١.

٦٧- ديوان العباس بن الأحنف: الجوائب، مصر، ١٨٨١م.

٦٨- ديوان العباس بن مرداس نحو ١٨ هـ: تحقيق الدكتور يحيى الجبوري. وزارة الثقافة والإعلام في الجمهورية العراقية. بغداد، ط١، ١٩٦٨م.

٦٩- ديوان أبي العتاهية.دار صادر ،بيروت،١٩٨٠.

٧٠- ديوان عروة بن الورد: شرح ابن السكيت. تحقيق عبد المعين لاملوحي. طبع وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق، [ط١]، ١٩٦٦م.

٧١- ديوان عنترة بن شداد: تح محكد سعيد مولوي،المكتب الإسلامي، القاهرة، لا. ط، لاتا.

٧٢- ديوان كثير عزّة ١٥٠ هـ: تحقيق الدكتور إحسان عباس. دار الثقافة، بيروت، [ط١]، ١٩٧١م.

٧٣- ديوان مجنون ليلى ٦٨ هـ: شرح وتحقيق عبد الستار أحمد فراج. مكتبة مصر، القاهرة، لا.ط، لا.ت.

٧٤- ديوان المعاني: أبو هلال العسكري (الحسن بن عبدالله العسكري ٣٩٥ هـ). مكتبة القدسي، القاهرة، [ط١]، ١٣٥٢ هـ.

٧٥- ديوان ابن المعتز: صنعة أبي بكر الصولي، تحقيق الدكتور يونس السامرائي، عالم الكتب، ١٩٩٧.

٧٦- ديوان المعتمد بن عباد ٤٨٨هـ: تحقيق الدكتور رضا الحبيب السويسي، الدار التونسية للنشر، لا.ط، ١٩٧٥م.

٧٧- ديوان منصور النمري: تحقيق الطيب العشاش، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.

٧٨- ديوان النابغة الذبياني: (زياد بن معاوية نحو ١٨ ق. هـ). تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر. ط١، ١٩٧٧م.

٧٩- ديوان بشاربن برد:جمع وشرح محمدالطاهر بن عاشور،الشركة التونسيةللتوزيع،تونس،١٩٧٦.

٨٠- ربيع الأبرار ونصوص الأخبار: الزمخشري (جار الله محمود بن عمر ٥٣٨هـ). تحقيق الدكتور سليم النعيمي. دار الذخائر للمطبوعات، إيران، لا.ط، لا.ت.

٨١- رسائل الجاحظ: الجاحظ (عمرو بن بحر ٢٥٥ هـ). تحقيق عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٤م.

٨٢- رسائل الصاحب بن عباد ٣٨٥ هـ: تصحيح الدكتورين عبد الوهاب عزام وشوقي ضيف. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة، ط١، ١٩٤٧م.

٨٣- زهر الآداب وثمر الألباب: إبراهيم بن علي الحصري القيرواني ٤٥٣ هـ. تحقيق علي بن محمد البجاوي. نشر عيسة البابي الحلبي، [القاهرة]، لا.ط، لا.ت. وطبعة المطبعة السلفية. القاهرة، ١٩٥٣م.

٨٤- الزهرة: محمد بن داود الأصفهاني ٢٩٧ هـ. تحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي. مكتبة المنار، الزرقاء (الأردن)، ط٢، ١٩٨٥م.

٨٥- سرّ صناعة الإعراب: ابن جني (عثمان بن جني ٣٩٢ هـ). تحقيق الدكتور حسن هنداوي. دار القلم. دمشق، ط١، ١٩٨٥م.

٨٦- سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون: ابن نباتة المصري (محمد بن محمد ٧٦٨ هـ). تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٦٤م.

٨٧- سرور النفس بمدارك الحواس الخمس: أحمد بن يوسف التيفاشي ٦٥١ هـ. تهذيب ابن منظور. تحقيق الدكتور إحسان عباس. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، ط١، ١٩٨٠م.

٨٨- سكردان السلطان: أحمد بن يحيى التلمساني ٧٧٦ هـ. طبع مع كتاب المخلاة للعاملي. دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

٨٩- سمط اللآلي في شرح أمالي القالي: عبدالله بن عبد العزيز البكري ٤٨٧ هـ. تحقيق عبد العزيز الميمني. دار الحديث، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

٩٠- سير أعلام النبلاء: الإمام شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي ٧٤٨ هـ. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.

٩١- شذرات الذهب في أخبار من ذهب: ابن العماد الحنبلي (عبد الحي بن أحمد ١٠٨٩ هـ). دار الكتب العلمية. بيروت، لا.ط، لا.ت.

٩٢- شرح اختيارات المفضل: الخطيب التبريزي (يحيى بن علي ٥٠٢ هـ). تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة. دار الكتب العلمية. بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.

٩٣- شرح أدب الكاتب: أبو منصور الجواليقي (موهوب بن أحمد ٥٤٠ هـ). مكتبة القدسي، القاهرة، ١٣٥٠هـ.

٩٤- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: عبد الحميد الراضي. مطبعة العاني، بغداد، [ط١]، ١٩٦٨م.

٩٥- شرح ديوان الحماسة: الخطيب التبريزي (يحيى بن علي ٥٠٢ هـ). عالم الكتب، بيروت، لا.ط، لا.ت.

٩٦- شرح ديوان الحماسة: أحمد بن محمد المرزوقي ٤٢١ هـ. تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون. دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

٩٧- شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب: ابن هشام (عبدالله بن هشام ٧٩٩ هـ). بعناية الدكتور اميل يعقوب. دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

٩٨- شرح المضنون به على غير أهله: العبيدي (عبيدالله بن عبد الكافي ت٧٢٤هج) دار صعب. بيروت، لا.ط، لا.ت.

٩٩- شرح المفصّل للزمخشري: ابن يعيش (يعيش بن علي ٦٤٣ هـ). بعناية الدكتور اميل يعقوب. دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.

١٠٠- شرح مقامات الحريري: الشريشي (أحمد بن عبد المؤمن). المطبعة الميرية الكبرى، مصر، ١٣٠٠ هـ.

١٠١- شرح نهج البلاغة: ابن أبي الحديد. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. مطبعة الحلبي، القاهرة، ط١، ١٩٦٥م- دار الجيل، بيروت،ط١٩٩٦،٢.

١٠٢- شعر أبي دلف العجلي: (العجلي بن عيسى ٢٢٥ هـ أو ٢٢٦ هـ). ضمن «شعراء عباسيون»، الجزء الثاني.

١٠٣- صبح الأعشى في صناعة الإنشا: القلقشندي. دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٩م.

١٠٤- الصداقة والصديق: أبو حيان التوحيدي (علي بن محمد ٤٠٠ هـ). تحقيق الدكتور إبراهيم الكيلاني، دمشق، ط١، ١٩٦٤م.

١٠٥- الصلة في تاريخ أئمة الأندلس وعلمائهم ومحدثيهم وفقهائهم وأدبائهم: ابن بشكوال (خليف بن عبد الملك ٥٧٨ هـ).

١٠٦- كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري الخانجي. ط١، ١٣١٩هـ.

١٠٧- طبقات الشعراء: ابن المعتز (عبد الله بن المعتز ٢٩٦ هـ). تحقيق عبد الستار أحمد فراج. دار المعارف بمصر، ط٣، لا.ت.

١٠٨- طبقات الشعراء: ابن المعتز. تحقيق عبد الستار فراج. دار المعارف بمصر، ط٢.

١٠٩- العصا: ضمن نوادر المخطوطات. أسامة بن منقذ ٥٧٤ هـ.

١١٠- العقد الفريد: ابن عبد ربه (أحمد بن محمد ٣٢٨ هـ). بعناية أحمد أمين وغيره. دار الكتاب العربي. بيروت، لا.ط. ١٩٨٣م، وطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٨م.

١١١- العمدة في محاسن الشعر وآدابه: الحسن بن شريق القيرواني ٤٦٣ هـ. تحقيق الدكتور محمد قرقزان. دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٨٨م. ومطبعة أمين هندية، مصر، ط١، ١٩٢٥م.

١١٢- عيون الأخبار: ابن قتيبة (عبدالله بن مسلم ٢٧٦هـ). باقتناء الدكتور يوسف علي طويل. دار الكتب العلمية، بيروت، لا.ط، لا.ت، وطبعة دار الكتاب العربي، بيروت، لا.ط، لا.ت.

١١٣- غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات: ابن ظافر الأزدي (علي بن ظافر ٦٢٣ هـ).

١١٤- غرر الخصائص الواضحة وعرر النقائص الفاضحة: الوطواط (محمد بن إبراهيم ٧١٨ هـ). دار الطباعة السنية. بولاق (القاهرة). ١٢٨٤ هـ/ ١٨٦٥م.

١١٥- فتوح البلدان: البلاذري. تحقيق رضوان محمد رضوان، المطبعة الأميرية بالأزهر، ط١.

١١٦- فقه اللغة وأسرار العربية: الثعالبي. المطبعة الأدبية، مصر، ط١، ١٣١٧هـ.

١١٧- الفهرست: النديم (محمد بن إسحق ٤٣٨ هـ) تحقيق رضا (تجدد بن علي). دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٩٨٨م.

١١٨- فوات الوفيات والذيل عليها: محمد بن شاكر الكتبي ٧٦٤ هـ. تحقيق الدكتور إحسان عباس. دار صادر. بيروت، لا.ط، لا.ت، وطبعة بولاق سنة ١٨٨١م.

١١٩- الكامل في التاريخ: علي بن محمد. دار صادر، بيروت، لا.ط، لا.ت، وطبعة دار الكتاب العربي. ط٢، ١٩٦٧م.

١٢٠- الكامل في اللغة والأدب: المبرد (محمد بن يزيد ٢٨٥ هـ) تحقيق الدكتور محمد أحمد الدالي. مؤسسة الرسالة. بيروت، ط٢، ١٩٩٣م.

١٢١- كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر: أبو هلال العسكري ت ٣٩٥ هـ. أمين الخانجي الكتبي، الأستانة، ط١، ١٣١٩هـ.

١٢٢- لباب الآداب: أسامة بن منقذ ٥٨٤ هـ. دار الكتب العلمية. بيروت، ط١، ١٩٨٠م.

١٢٣- لسان العرب: ابن منظور (محمد بن مكرم ٧١١ هـ). دار صادر، بيروت، لا.ط، لا.ت.

١٢٤- مجمع الأمثال: الميداني (أحمد بن محمد ٥١٨ هـ). دار القلم، بيروت، لا.ط، لا.ت.

١٢٥- مجموعة المعاني: لمؤلف مجهول. مطبعة الجوائب. القسطنطينية، ط١، ١٣٠١هـ.

١٢٦- محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء: الراغب الأصفهاني (حسين بن محمد ٥٠٢ هـ). منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لا.ط، لا.ت.

١٢٧- محاضرة الأبرار ومسايرة الأخيار: محيي الدين بن عربي ٦٣٨ هـ. دار ايلقظة العربية، بيروت، ط١، ١٩٦٨م.

١٢٨- المحب والمحبوب والمشموم والمشروب: السريّ بن أحمد الرفاء ٣٦٢ هـ. تحقيق مصباح غلاونجي. دار العائلة، حلب، لا.ط، لا.ت.

١٢٩- مختار الأغاني في الأخبار والتهاني: ابن منظور (محمد بن مكرم ٧١١ هـ). تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٥م.

١٣- مرآة الجنان وعبرة اليقظان: اليافعي (عبدالله بن اسعد ٧٦٨ هـ). مؤسسة الأعلمي، بيروت، ط٢، ١٩٧٠م.

١٣١- مروج الذهب ومعادن الجوهر: المسعودي، دار الأندلس، بيروت، لا.ط،لا.تا.
١٣٢- المستطرف من كلّ فنّ مُسْتظرف: الأبشيمي (محمد بن أحمد ٨٥٢ هـ). تحقيق إبراهيم صالح. دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، وطبعة المكتبة التجارية الكبرى. مصر.
١٣٣- المستقصى في أمثال العرب: الزمخشري (محمود بن عمر ٥٣٨ هـ). دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٧٤م.
١٣٤- مصارع العشاق: جعفر بن أحمد السرّاج. دار صادر، بيروت، لا.ط، لا.ت.
١٣٥- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص: عبد الرحيم بن أحمد العباسي ٩٦٣ هـ. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٤٧م.
١٣٦- معجم الأدباء: ياقوت بن عبدالله الحموي ٦٢٦ هـ. دار إحياء التراث العربي. بيروت، لا.ط، لا.ت.
١٣٧- معجم البلدان: ياقوت بن عبدالله الحموي ٦٢٦ هـ. دار صادر، بيروت، لا.ط، لا.ت.
١٣٨- معجم الشعراء: المرزباني (محمد بن عمران ٣٨٤ هـ). تحقيق عبد الستار أحمد فراج. دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي الحلبي وشركاه)، [ط١]، ١٩٦٠م.
١٣٩- المقدمة: ابن خلدون، البيان العربي، مصر، ١٩٦٢م.
١٤٠- من غاب عنه المُطرب: الثعالبي (عبد الملك بن إسماعيل ٤٢٩ هـ). تحقيق الدكتور يونس أحمد السامرائي. عالم الكتب، بيروت، ومكتبة النهضة العربية، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
١٤١- المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره: ابن وكيع التنيسي (علي بن وكيع ٣٩٣ هـ) قدم له وعلق عليه الدكتور محمد رضوان الداية. دار قتيبة، دمشق، لا.ط، لا.ت.
١٤٢- مُهذّب الأغاني: الخضري (محمد بن عفيفي ١٣٤٥ هـ). طبعة مصر، لا.ت.
١٤٣- الموازنة بين أبي تمام والبحتري: الآمدي. حققه محيي الدين عبد لاحميد، دار المسيرة، بيروت، ١٩٤٤.
١٤٤- نثار الأزهار في الليل والنهار: ابن منظور (محمد بن مكرم ٧١١ هـ). مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ١٢٩٨ هـ.
١٤٥- نثر النَّظم وحلّ العقد. الثعالبي (عبد الملك بن إسماعيل ٤٢٩ هـ). تحقيق أحمد عبد الفتاح تمام. مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

١٤٦- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: ابن تغري بردي (يوسف بن تغري بردي ٨٧٤ هـ). طبعة دار الكتب المصرية، ١٣٤٨ - ١٣٧٥ هـ.
١٤٧- نزهة الجليس ومنية الأديب والأنيس: العباس بن علي الحسيني ١١٨٠ هـ. النجف، ١٩٦٧م.
١٤٨- نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة: المحَسِّن بن علي التنوخي ٣٨٤ هـ. تحقيق عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٥م.
١٤٩- نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة:محمد أمين بن فضل الله المحبي١٠٦١-١١١١هـج.تـح عبد الفتاح الحلو، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة،١٩٦٧،ط١.
١٥٠- نفحات الأزهار على نسمات الأسحار في مدح النبيّ المختار: شرح البديعية المزريّة بالعقود الجوهريّة: عبد الغني النابلسي ١١٤٣ هـ. علام الكتب، بيروت، ط٣، ١٩٨٤م.
١٥١- نكت الهميان في نكت العميان: الصفدي (خليل بن أيبك ٧٦٤ هـ). المطبعة الجمالية، القاهرة، ١٩١١م.
١٥٢- نهاية الأرب في فنون الأدب: النويري (أحمد بن عبد لاوهاب ٧٣٣ هـ) تحقيق الدكتور مفيد قميحة والدكتور حسن نور الدين. دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م، وطبعة دار الكتب سنة ١٩٢٥.
١٥٣- نهر الذهب في تاريخ حلب: كامل البابي الحلبي الغربي، دار القلم العربي، حلب.
١٥٤- الوافي بالوفيات: الصفدي (خليل بن أيبك ٧٦٤ هـ)، ج٥، باعتناء س. ديدرينغ. فرانز شتايز شتوتغارت، بيروت، ط٣، ١٩٩١م.
١٥٥- الوزراء والكتاب: الجهشياري، محمد بن عبدوس، البابي الحلبي، ١٩٣٨م.
١٥٦- الوساطة بين المتنبي وخصومه: علي بن عبد العزيز الجرجاني ٣٦٦ هـ. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البيجاوي. دار إحياء الكتب العربية. القاهرة، ط٢، ١٩٥١م.
١٥٧- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان (أحمد بن محمد ٦٨١ هـ) تحقيق الدكتور إحسان عباس. دار صادر، بيروت، لا.ط، لا.ت.
١٥٨- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: الثعالبي (عبد الملك بن إسماعيل ٤٢٩ هـ). شرح وتحقيق الدكتور مفيد محمد قميحة. دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

المراجع باللغة العربية

١- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: د. مصطفى هدارة. دار المعارف مصر، ١٩٦٣.

٢- الاتجاهات الغنائية في قصر المأمون: د. سامي رفاعي عابدين. دار ميرزا، بيروت، ١٩٩٣

٣- الاتجاه الواقعي الشعبي في الشعر العباسي:د.أحمد علي دهمان.منشورات وزارة الثقافة،دمشق،ط٢٠٠٠،٢م.

٤- أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام: بطرس البستاني. مكتبة صادر، بيروت، ط٥,

٥- الأسس النفسية للإبداع الفني: د. مصطفى سويف. دار المعارف بمصر، ١٩٥٩.

٦- الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين: خير الدين الزركلي (١٩٧٦م/١٣٩٦هـ). دار العلم للملايين. بيروت، ط٦، ١٩٨٤م.

٧- امبراطورية العرب: جون باجوت كلوب، تعريب خيري حماد. دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٦٦م.

٨- بلاد الشام في العصر العباسي. المؤتمر الدولي الخامس لتاريخ بلاد الشام آذار ١٩٩٠، محمد عدنان البخيت ومحمد يونس العبادي. منشورات لجنة تاريخ بلاد الشام، عمان، ١٩٩٢.

٩- تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول: د. شوقي ضيف. دار المعارف بمصر.

١٠- تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري: نجيب محمد البهبتي. مكتبة الخانجي – القاهرة، ودار الكتاب العربي – بيروت، ط٣، ١٩٦٧م.

١١- التفسير النفسي للأدب: د. عز الدين إسماعيل، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣م.
١٢- الدولة الأموية: الشيخ الخضري. مؤسسة دار الكتاب الحديث، بيروت، ١٩٨٩م.
١٣- ربيعة الرقي شاعر الرقة في العصر العباسي: علي شواخ إسحق. دار السلام للطباعة والنشر، بيروت – حلب، ط١، ١٩٧٩م.
١٤- شعر أبي نواس في ضوء النقد القديم والحديث:د. أحمد علي دهمان.منشورات جامعة البعث،حمص،سوريا،١٩٨٣,
١٥- الشعر في رحاب سيف الدولة: الدكتور درويش الجندي. ط١، ١٩٥٩م.
١٦- شعراء عباسيون: الدكتور يونس أحمد السامرائي. علام الكتب، بيروت، ومكتبة النهضة العربية، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
١٧- ضحى الإسلام: أحمد أمين. مكتبة النهضة المصرية، ط ٧.
١٨- أبو العتاهية أشعاره وأخباره: تحقيق الدكتور شكري فيصل. مطبعة جامعة دمشق. ١٩٦٥م/ ١٣٨٤هـ.
١٩- علم ألأدب: لويس شيخو اليسوعي. مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت.
٢٠- الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د. شوقي ضيف. مكتبة الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٥٦,
٢١- قصة الأدب في العالم: أحمد أمين وزكي نجيب محمود. النهضة المصرية، مصر، ١٩٥٥م.
٢٢- قصة الحضارة: ول ديوارنت. دار الجيل، ط١، ١٩٩٢م.
٢٣- مبادئ علم النفس العام: يوسف مراد. دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٨م.
٢٤- النقد العربي القديم،قضايا نظريةودراسات تطبيقية:د.أحمد علي دهمان.منشورات جامعة البعث، حمص، سوريا،٢٠٠٣,
٢٥- النقد العربي القديم قضايا وأعلام:د.أحمد علي دهمان.منشورات جامعة البعث، حمص، سوريا،٢٠٠٧
٢٦- أبو نواس: محمد بن مكرم، ابن منظور، بيروت، ١٩٦٩.

.٢

الأبحاث والدوريات

١- أبحاث المؤتمر السنوي السادس لتاريخ العلوم عند العرب في جامعة حلب. د. خالد ماغوط ومحمد علي خياطة، منشورات جامعة حلب، ١٩٨٤.

٢-الإبهام في شعر الحداثة: د. عبد الرحمن القعود. عالم المعرفة رقم ٢٧٩، مارس ٢٠٠٢، مطابع السياسة، الكويت.

٣- مجلة الدراسات الشرقية شمال شرق سورية: المعهد العلمي الفرنسي للدراسات العربية، دمشق، ١٩٩٣.

المراجع باللغة الفرنسية

1–L'action Sociale: Guy Rocher, H.M.H. Collection Points

2–Eléments de Sociologie- Textes Collection U2

3–Les Fleurs du Mal: Charles Baudelaire, Rencontre Lausanne

4–La Fontaine: Fables. Annotées et commentées par Pierre Michel et Maurice Martin, Bordas, Paris

5–Les Grands Auteurs Français, Bordas, Paris, 1969.

6–Les Grands textes de la Sociologie Moderne, Gilbert Durand, Bordas

7–Manuel de Sociologie, A. Cuvillier, P.U.F.

8–La psychologie Sociale, Jean Maisonneuve, P.U.F.

9–La sociologie, Dictionnaire Marabout, Gérard et G Paris, 1972.

10–La vie de Haroun Al- Rachid, Gabriel Audisio, Paris, 1930.

فهرس المحتويات

الصفحة

القسم لأول

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

القسم الثاني

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠١٠

عدد الطبع ١٠٠٠نسخة